Nr. 11. Dnia 15-go grudnia 1926 r. Rok 1.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:
miesięcznie z przesyłką . . 1.00 zł.
kwartalnie.......................... . 3 (X) „
półrocznie................................ 6 00 „
rocznie.......................................12.00 „
Cena pojedyńczego egz. . . 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208081

Założyciel i nacz. red akt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Gloria in excelsis!



Wszystkim P. T. Prenumeratorom „Muzyka Wojskowego“, jego Współpracownikom i Przyjaciołom przesyłamy szczere i serdeczne życzenia Wesołych Świąt i szczęśliwego Nowego Roku.

REDAKCJA „MUZYKA WOJSKOWEGO“

Do P. T. Prenumeratorów

Z dniem 1 stycznia 1927 rozpocznie „Muzyk Wojskowy" drugie półrocze swojego istnienia. Dzisiaj już jednak wypada nam zrobić obrachunek z dotychczasowej naszej działalności i dzisiaj już trzeba odsłonić plany naszej pracy w przyszłości najbliższej.

Postawiliśmy sobie za cel być przyjacielem, doradcą i nauczycielem Orkiestranta wojskowego, postanowiliśmy nie ustawać w pracy, nie zrażać się trudnościami i obojętnością tych, dla których „Muzyk Wojskowy" istnieje — lecz wytężać wszystkie siły, by orkiestry nasze wojskowe stanęły na tej wyżynie, na jakiej stać powinny. Ktokolwiek zetknął się z nami, czy osobiście, czy listownie stanowczo nabrał tego przekonania, że pierwszemu swojemu zadaniu — być doradcą, przyjacielem i nauczycielem orkiestranta wojskowego — czynimy zadość w miarę najlepszej naszej woli i wiedzy. W drugiem naszem dążeniu do postawienia orkiestry naszej Armji na możliwie najwyższym stopniu rozwoju dało nam silną pomoc moralną Ministerstwo Spraw Wojskowych pismem z dnia 4 sierpnia 1926 1. d. 25547/org. mob. zezwalając na rozszerzanie tego pisma w szeregach naszej Armji i polecając je jako odpowiadające swemu celowi pismo fachowe. Za pomoc tę jesteśmy szczerze M. S. Wojsk, wdzięczni — niestety pomimo wszystko nie znalazł dotychczas „Muzyk Wojskowy" tego przyjęcia wśród szerokich mas orkiestrantów wojskowych na jakie zdaniem naszem zasługuje. Z prawdziwym żalem stwierdzamy, że dziś po półrocznem istnieniu „Muzyka" są jeszcze całe orkiestry wojskowe wśród których nie mamy ani jednego prenumeratora. Z przykrością i to stwierdzić musimy, że wielki zastęp Czytelników opuścił nas dla powodów nam nieznanych a już najsmutniejszą dla nas nauczką było to, że szereg Czytelników opuścił nas nie uiściwszy nawet swoich zobowiązań za pobrane czasopismo przez szereg miesięcy. Zapominają ci Czytelnicy o jednem — o tem mianowicie, że podczas gdy każde inne czasopismo, czy to codzienne polityczne, czy nawet fachowe opiera swój byt materjalny o jakąś organizację czy to polityczną czy fachową i w razie niepowodzeń finansowych z kas organizacyj, które przedstawia, czerpie dla siebie pomoc. Z naszem czasopismem ma się rzecz inaczej. Nie opiera się ono o żadną organizację, nie czerpie pomocy finansowej od nikogo pod żadnym pozorem — a zdane jest tylko na zrozumienie i na poparcie tej wielkiej czterotysięcznej Rodziny Orkiestrantów wojskowych. Powstało ono dzięki prywatnej inicjatywie jednostki. Dowodem jasnym, że nikt korzyści osobistych z tego pisma nie ciągnie jest fakt, że przy nader ubogiej poczytności prenumerata jego miesięczna pozostaje stale ta sama t. j. jeden złoty. Określając prenumeratę na jeden złoty miesięcznie, brała redakcja pod uwagę ogólne ciężkie położenie finansowe a szczególnie niezbyt świetne warunki Czytelników, t. j. orkiestrantów wojskowych. To jednak za pewnik uważaliśmy, że na wydatek jednego złotego za czasopismo poświęcone własnym sprawom fachowym każdy bez wyjątku się zdobędzie. I tu właśnie spotkał nas zawód. Jakaś dziwna obojętność dla własnych spraw, jakieś niezrozumienie, którego wytłumaczyć sobie nie można.

Lecz mimo wszystko rąk nie załamujemy, nie schodzimy z drogi obranej, wciąż jeszcze wierzymy, że zdrowa myśl zwycięży — że w niedługim czasie.nie znajdziemy w całej Armji orkiestranta, któryby nie był naszym Czytelnikiem stałym.

Trzeba nam jednak dopomódz. O tę pomoc prosimy dzisiaj tych, którzy od szeregu miesięcy są naszymi Czytelnikami. Niech każdy z dotychczasowych Prenumeratorów postanowi sobie dwóch nowych czytelników na 1. 1. 1927 nam zjednać.

O silną podstawę finansową oparci rozbudujemy nasze czasopismo, rozszerzymy jego łamy. Niech więc każdy orkiestrant wojskowy stanie się naszym przyjacielem — niech dla siebie zamówi na stałe „Muzyka" — spełni przez to jeden ze swych obowiązków, pozna lepiej dziedzinę, na której pracuje, zdobędzie wiedzę dla siebie konieczną i poczuje się członkiem wielkiej rodziny muzyków wojskowych. Niech każdy muzyk wojskowy stara się, by w jego orkiestrze, wśród jego znajomych, „Muzyk Wojskowy" znalazł gościnę i to serce i to umiłowanie z jakiemi on do celów sobie nakreślonych dąży.

W celu ustanowienia nakładu potrzebnego na Nowy Rok prosimy bardzo usilnie do 24 grudnia 1926 zawiadomić nas kartką, kto od 1 stycznia 1927 nie życzy sobie być prenumeratorem „Muzyka Wojskowego".

Kto nie odmówi prenumeraty uważany będzie tem samem nadal za stałego prenumeratora.Tych P. T. Prenumeratorów, którzy nam są winni za ubiegłe miesiące prosimy bezzwłocznie a najdalej do dnia 5. I. 1927 zaległości uiścić.

REDAKCJA MUZYKA WOJSKOWEGO.

Artykuł w Nr. 10 „Muzyka Wojskowego[14] p. t. „Modest Mussorgski“ jest pióra prof. Dr. Józefa Reissa.

Nazwisko WSzanownego Autora zostało przez przeoczenie opuszczone, za co WPana Profesora serdecznie przepraszamy.

D A 7 P fi W S 7 F P H W I A I f I F

w Kołach Kolegów — znajomych muzyKów ^ dwutygodniK "KyffT TrJr'V'W

Redakcja. * MUZYK. WOJSKOWY

PROF. DR. J. REISS.

Trzej Koryfeusze muzy Ki rosyjsKiej

GlinKa — DargomyżsKi — Serów.

(Ciąg dalszy.)

Podobnie, jak ,,Życie za cara“, tak i ta druga opera Glinki przeszła początkowo przez scenę rosyjską bez wrażenia. Co więcej. Glinka poszedł w zapomnienie! W połowie XVII wieku kult włoskiej opery dochodzi w Rosji do zenitu; entuzjazm dla śpiewaków i primadon koloraturowych (Rubini, Viardot) przybiera wprost cechy psychozy. Po niepowodzeniu opery, którą napisał dyletant rosyjski, Tołstoj, car wydał ukaz, zabraniający wystawiania w Petersburgu oper rosyjskich kompozytorów!

Nie dziw, że w takiej atmosferze trudno było Glince żyć i tworzyć. Marzeniem jego lat była podróż do Hiszpanji. Po zawodach, doznanych w ojczyźnie, opuścił Rosję i udał się do tego kraju, o którym marzył. ,W czasie krótkiego pobytu w Paryżu poznał Berlioza, który napisał o nim pierwszy krytyczny artykuł w „Journal des Debats ‘. Ludowa muzyka Hiszpanji natchnęła Glinkę do dwóch fantazyj orkiestralnych, a właściwie uwertur, utrzymanych we formie warjacji, opartej na tańcu hiszpańskim Jota aragonese i Seguidilla.

Po powrocie do Rosji unikał Glinka Petersburga, którego życie gorączkowe go wyczerpywało; dla uzyskania spokoju, przeniósł się do Warszawy, gdzie gra organowa Augusta Freyera w ewangelickim kościele wywarła na nim silne wrażenie. Namiestnik Warszawy, Paszkiewicz, utrzymywał własną orkiestrę, dla której Glinka napisał fantazję ,,Kamarinskaja“; na dworze Paszkiewicza usłyszał po raz pierwszy Glucka i odtąd stał się entuzjastycznym wielbicielem jego muzyki. Na estetycznych zasadach reformy Glucka zamierzał stworzyć nowy styl dramatyczny, wyzwolić operę z hegemonji Włochów. W pieśni ludowej rosyjskiej, a zwłaszcza w cerkiewnym śpiewie, widział Glinka źródło odrodzenia muzycznego ; ale przekonał się zarazem, że muzyka rosyjska wymaga innego technicznego traktowania, aniżeli muzyka zachodnio-europejska; postanowił dokładnie poznać zasady tonacyj kościelnych, stanowiących istotę narodowej muzyki rosyjskiej, na nich oprzeć nową harmonizację. Dla uzupełnienia studjów, wyjechał ponownie do Berlina, by pracować pod kierunkiem swojego dawnego mistrza, Dehna. Śmierć przerwała te plany.

Twórczość Glinki była podwaliną dla muzyki „Młodej Rosji“; dopiero kompozytorzy młodo-rosyjscy (Korsakow, Bałakirew, Musorgski) obudzili kult dla Glinki i świadomość jego wielkości.

Hasło odrodzenia muzyki rosyjskiej w duchu narodowym rzuciło grono młodych kompozytorów, którzy gromadzili się w domu arystokraty-muzyka Aleksandra Dargomyżskiego (1818—1869); kompozytorzy ci mieli niebawem zasłynąć jako przedstawiciele „Młodej Rosji“ i jej radykalnych prądów w muzyce, a temsamem jako wrogowie wszelkiej zależności od obcych, czy to Włochów, czy Niemców. Rzecznikiem tych dążeń i niejako oficjalnym teoretykiem ich był Włodzimierz Stasow, krytyk pełen temperamentu; w licznych pismach i artykułach formułował on zasady nowych dążeń narodowych w muzyce i szerzył propa' gandę dla nowych kompozytorów. Dom Dargo-myżskiego był zatem ogniskiem nowej twórczości. Wykształcenie teoretyczne zawdzięczał Dargomyżski Glince; poza tem nie odbył żadnych studjów; intuicja dyktowała mu zasady nowego stylu. Twórczość swą zaczął od pieśni, które stały się popularne w salonach arystokracji. Pierwsze opery pisał, opierając się na wzorach francuskich: opera ,,Esmeralda“ według powieści V. Hugo „Notre Dame" i alegoryczny balet „Triumf Bakchusa" według Puszkina, pierwotnie napisany jako kantata wykazują silny wpływ Halevyego i Meyerbeera.

Dziełem typowem dla indywidualności Dargomyżskiego jest opera. „Rusałka" do słów Puszkina (1855), obok „Życia za cara“ Glinki, najpopularniejsza i najbardziej charakterystyczna dla muzyki rosyjskiej w połowie 19 wieku. Jest to realistyczny obraz z życia ludu rosyjskiego. Realizm jest też główną cechą twórczości Dargomyżskiego; w dążeniu do prawdy wyrazu dramatycznego i uczuciowego stworzył Dargomyżski nowy, odrębny styl muzyczny: dramatyczne recitativo 0 charakterze niezmiernie melodyjnym. Jest to zatem ta sama zasada, która stanowi istotę stylu Wagnerowskiego, zasada wprowadzona przez Dargomyżskiego do opery niezależnie od Wagnera. Podobnie jak Glinka traktuje i Dargomyżski głos po mistrzowsku zarówno w partjach solowych, jak 1 w ensemblach i w chórach.

Wobec przewagi realizmu w indywidualności Dargomyżskiego, słabo wypadają w jego muzyce ustępy fantastyczne i większe formy instrumentalne, oparte na pewnej stałej zasadzie konstrukcyjnej; nawet tańce jego pozbawione są owej fascynującej siły, jaką mają tańce Glinki. Natomiast niezrównany jest Dargomyżski jako malarz komicznych sytuacyj; posiada bowiem wybitny zmysł dla humoru. Występuje to nawet w jego kompozycjach orkiestralnych, które mają charakter scherza symfonicznego; są to „Małoruski kozak'*, „Fińska fantazja'' i orkiestralna groteska p. t. „Baba Jaga czyli od Wołgi do Rygi".

Opera „Rusałka" wyniosła Dargomyżskiego na pierwsze miejsce wśród kompozytorów rosyjskich. Po ustąpieniu Antoniego Rubinsteina został Dargomyżski dyrektorem cesarskiego Towarzystwa muzycznego w Petersburgu i właśnie wtedy rozpoczął walkę z Rubinsteinowskim obozem muzyki niemieckiej, przeciwstawiając jej muzykę Berlioza i twórczość nowatorów rosyjskich z Korsakowem na czele.

Testamentem „szkoły noworosyjskiej" jest druga i ostatnia opera Dargomyżskiego „Don Juan" czyli „Kamienny gość" do słów Puszkina (1868). Kompozytor pozostawił tekst poety bez zmiany i temsamem np. uprzedził Ryszarda Straussa, który postąpił w tensam sposób w muzyce do „Salomy" Wilde’a lub „Elektry" Hofmanstala.

Popularnością* nie dorównywa „Don Juan" pierwszej operze Dargomyżskiego, t. j. „Rusałce".

W rzeczywistości całość niesceniczna bez warunków dramatycznych zwykłej opery, działającej efektami al fresco. Jest to raczej subtelna minjatura, o niezwykłej cyzelaturze szczegółów, które występują dopiero przy dokładnem studjowaniu partytury. Arji, w znaczeniu tradycyjnem jako „zamkniętych'' form, brak niemal zupełnie; przeważa recitativo, naturalna deklamacja, starannie wykończona fraza melodyjna, oparta na tonacji słowa zupełnie taksamo, jak w późniejszych dziełach Wagnera; jest to technika, która później osiągnie szczyt mistrzowstwa w operze Musorgskiego „Borys Godunow'', a za jego wzorem w dramacie Debussy'ego „Pelleas i Melizanda". Również i pod względem harmonji wprowadza Dargomyżski nowe, niezwykłe kombinacje dźwiękowe i posługuje się często skalą całotonową (motyw Komandora). Właściwy mu humor i zdolność do malowania komizmu, Występuje w partji Leporella,

Wpływ Dargomyżskiego na „nowatorów" rosyjskich był niezmiernie silny; w dziele odrodzenia muzyki rosyjskiej ma on niespożyte zasługi. Dla nas jest on postacią szczególnie sympatyczną ze względu na entuzjazm, jakim otaczał twórczość Moniuszki; w czasie swego pobytu w Warszawie w roku 1864 obcował często z Moniuszką; listy jego ówczesne ubolewają jednak nad tem, że Moniuszko wśród przykrych stosunków warszawskich, nie rozwija swego talentu tak, jakby go rozwinąć mógł wśród korzystniejszych warunków.

* sk *

Zdała od rusofilskich dążeń stał trzeci z koryfeuszów muzyki rosyjskiej Aleksander Sergejewicz Serów (1820—1871), zbliżony pod tym względem do Piotra Czajkowskiego, który także wobec „nowatorów" zachował odrębne stanowisko. Lecz różnica między nimi jest ta, że Czajkowski wyłącznie tylko komponował, gdy natomiast Serów zarówno jako kompozytor jak i jako krytyk, przeciwstawiał własną twórczość twórczości „nowatorów". Sam Serów najtrafniej określił swoje stanowisko słowami: „Ma position — Gest l'opposition".

Talentem literackim przypomina Serów Roberta Schumanna. Jako krytyk odegrał on taką rolę w Rosji, jak Schumann w Niemczech. Jego liczne artykuły różnorodnej treści, czy to estetyczne, czy historyczne, ogłaszane początkowo w pismach: „Sowremennik", „Panteon" i „Bibljoteka Ilja Isztenja", wydawane przez niego fachowe pismo muzyczne a nadto publiczne wykłady o muzyce, wywarły doniosły wpływ na kierunek smaku estetycznego i miały wielkie znaczenie dla pogłę? hienia muzycznej kultury w Rosji. Porywczy temperament Serowa, skłonność do entuzjazmu, ale zarazem i łatwość zniechęcania się, sprawiły, że nieraz zmieniał zdanie i pozostawał na wojennej stopie niemal ze wszystkimi.

Niezmiennym ideałem jego był — Wagner. Dla propagandy wagnerowskiej, uczynił Serów niezmiernie wiele; nietylko krzewił znajomość teoretycznych zasad sztuki wagnerowskiej, nietylko wywalczał wpływem swoim wystawienie kilku pierwszych oper Wagnera w Rosji, ale w tym zapale propagandy popadł w opozycję wobec obozu narodowego, poróżnił się z najserdeczniejszym swym przyjacielem, W. Stasowem, również wybitnym krytykiem. W tej walce popełniał niejednokrotnie niekonsekwencje; i tak początkowo poświęcił dziesięć feljctonów twórczości Dargomyżskiego i omówił ją w słowach uwielbienia; później odwołał te sądy, odmówił Dargomyżskiemu wszelkiego talentu, nazywając go niewolniczym naśladowcą Glinki! Przeciw rusofilskim tendencjom „nowatorów" i ich „szowinizmowi" ogłosił napastliwy artykuł p. t. „Rusłan i Rusłaniści", nawiązując do entuzjazmu, jaki w obozie „nowatorów" wywołało ostatnie dzieło Glinki „Rusłan i Ludmiła". — Nie uznając nikogo ze współczesnych poza Wagnerem, zwalczał A. Rubinsteina i jego „Mendelssohnowskie" skłonności; jedynie Berlioz i Liszt, jako neoromantycy, pokrewni dążeniom Wagnera, budzili podziw Serowa.

W dziwnej sprzeczności z „postępowemi" hasłami i teorją Serowa pozostaje jego twórczość kompozytorska. Obok chórów, utrzymanych w starych tonacjach kościelnych, obok kantaty „Pater noster" na chór z orkiestrą i hymnu wielkanocnego, twórczość obejmuje trzy opery; one to właśnie nie mają nic wspólnego z ideałami i z zasadami, które Serów w pismach swoich ogłosił. Ani pierwsza opera „Judyta" (1863), ani druga „Rogneda“ (1865), będąca przeróbką młodzieńczej opery „Grób Askolda" nie mają w sobie nic „Wagnerowskiego". A więc ani recitativa w stylu „unendliche Melodie", ani wyrafinowanej, chromatycznej harmonji, ani akcji psychologicznie umotywowanej, nic Trystanowego, żadnej głębi „wewnętrznej" — ale natomiast mają świetną instrumentację, naturalność i świeżość inwencji, niezmiernie śpiewną melodję, kantylenę starego typu, styl al fresco pełen efektów w duchu — Meyerbeerowskim ! A więc tańce, pochody, marsze, polowanie, czary, pielgrzymi, dzikie zwierzęta, zbrodnie, morderstwa — słowem cały aparat dawnej, krzykliwej, efekciarskiej opery, zwalczanej przez — Wagnera! I trudno zrozumieć, jak teoretyk o tak głębokiem wykształceniu estetycznem, mógł okazać tak mało artystycznej kultury w swojej muzyce. A jednak, czy może właśnie dlatego, opery jego miały olbrzymie powodzenie; były bowiem scenicznem widowiskiem, w którem luźnie sklecone sceny roiły się od uroczych efektów.

Trzeciej opery „Moc wroga" z melodramatycznem librettem nie dokończył już Serów; zachowując koloryt rosyjski, starał się tu praktycznie przeprowadzić zasady Wagnerowskie. Śmierć przerwała pracę; operę tę wykończył z polecenia wdowy po Serowie, kompozytor rosyjski, Mikołaj Sołowiew. Wszelako brak tej ostatniej operze owej bezpośredniości inwencji i siły wrażenia, którą odznaczają się poprzednie dzieła Serowa.

PROF. DR. JOZEF KOFFLER.

Problemy muzyczne

(Ciąg dalszy.)

IV.

Przegląd form muzycznych.

Poznaliśmy wjęc trzy rodzaje środków muzycznego układu, a mianowicie: melodyjne, harmoniczne i rytmiczne. Ten napozór czysto szematyezny podział ma swe usprawiedliwienie głęboko uzasadnione w głównych punktach psychiczno-fizycznych organizmu ludzkiego. Środki melodyjne działają na organy zmysłowo-nerwowe i tymże odpowiadają; harmoniczne środki stoją w związku z przejawami uczuciowymi i wrażeniowymi; a w końcu środki rytmiczne są odbiciem, ale zarazem i bodźcem dla mechaniki ruchów i przemiany materji. Analogja ta jest bardzo ścisła, gdyż jak konstrukcja zdrowego człowieka nie rozwija tylko jednego z powyższych systemów organicznych, tak samo nie powstanie zdrowe, to jest wartościowe i jednolite dzieło sztuki, jedynie przy pomocy jednego z powyższych twórczych środków. W każdem prawdziwem dziele sztuki znajdziemy syntezę to znaczy zespolenie i zlanie się wszystkich trzech środków.

Rzecz inna, iż często jeden z nich jest dominującym, mniej lub więcej podkreślonym, nawet nierzadko kosztem drugiego środka. Przez to powstaje już pierwsze formalne różniczkowanie utworów muzycznych. Tak np. kompozycje, w których rytm odgrywa najważniejszą rolę, służą do wywoływania i ułatwiania reakcji we formie ruchów, jak marsze i tańce. Olbrzymia ich ilość dowodzi, że są to utwory najłatwiej do ogółu przemawiające, co znów jest wynikiem szczególnej przewagi ruchowego systemu organicznego u przeciętnego człowieka. Utwory zaś muzyczne, w których szczególnie rozwinięte są środki melodyjne, są przeważnie pieśniami najrozmaitszego charakteru, ale niekoniecznie o nadzwyczajnem pogłębieniu uczuciowej i wrażeniowej strony, gdyż to umożliwiają dopiero środki harmoniczne. Pojęciem: środki harmoniczne obejmujemy tu wszelkie pionowe współbrzmienia bez względu jakim sposobem one powstały, czy to naumyślnie przez harmoniczny, czy też przypadkowo przez polifoniczny układ. Natomiast jest takie rozróżnianie ważnem dla określenia stylu jakiegoś utworu; można z pewnemizastrzeżeniami powiedzieć, iż homofonja jest cechą stylu lekkiego, polifonja zaś poważnego. —

Pomyślmy sobie jednakowoż taką formę kompozycji, któraby zawierała w sobie wszelkie środki kontrapunktu i imitacji aż do najbardziej skomplikowanego i zaszłego kanonu i najrozmaitszych jego odmian, to otrzymamy utwór, który do dnia dzisiejszego uchodzi za świadectwo mistrzostwa dla kompozytora, mianowicie tak zwaną fugę. jest to jedna z najstarszych form muzycznych, która swej żywotności po dzień dzisiejszy nie straciła, chociaż należy zaznaczyć, że zewnętrzna jej szata uległa poważnej i znamiennej przemianie. W miejscu tem jest nąm uciążliwem jedynie wspomnieć i oświadczyć, że fuga nie jest bynajmniej, jak wiele sądzi, najbardziej związaną i ścisłą formą w dziale kompozycji muzycznej i tylko że w jej przebiegu są dane wszelkie możliwości celem umieszczenia wszystkich środków układu i techniki, a więc i najbardziej ścisłych i wiązanych. Fuga jest więc właściwie tylko przejściem z formy wiązanej do wolnej, mimo że podlega pewnym prawom, których obejść nie można i bez zatrzymania których nie powstaje fuga. Najkunsztowniejsze i najwspanialsze fugi zostawił nam J. S. Bach. Przepiękne i niezrównane, tak co do melodyjno-linjowego rozwoju poszczególnych głosów, jak co do współbrzmienia harmonicznego przez i wbrew najkunsztowniejszemu kontrapunktycznemu układowi, jakoteż co do plastyczno-rytnucznego uwypuklenia motywów i tematów — jednem słowem utwory te są istnymi cudami pod każdym względem.

Teraz zatrzymamy się nieco przy tak zwanych formach wolnych. W obrębie tego rodzaju form jest odmianą najprostszą i nader często spotykaną t. zw. **temat** z **warjacjami.** Zwyczajnie nazywamy warjacjami. najrozmaitsze zmiany pewnego tematu, przyczem użyte być mogą wszelkie środki układu tak homofonicznego jak i polifonicznego. Największy utwór tego rodzaju, największy w myśl artystycznego ukształtowania rozmaitych odmian i przemian danego tematu stworzył J. S. Bach w „arji z 30 warjacjami". Jest to dzieło na cembalo z dwiema klawiaturami (instrument historyczny, nieużywany dziś; do wykonania dzieła tego posługujemy się dwoma fortepjanami.) Warjacje te zwane również goldbergowskiemi wykazują bezbrzeżną pełnię inwencji i pomysłów, a dla dokładnego ich przestudjowania i zgłębienia zawarty w nich materjał starczy na lata całe.

Bardziej są znane warjacje późniejszych klasyków, którzy nam zostawili niezliczoną ich ilość. Przedewszystkiem zaś te Beethovena. Przeważnie w jego sonatach, triach, kwartetach i symfonjach znajdują się poszczególne części, głównie zaś środkowe powolne, zbudowane we formie tematu z warjacjami. Wyjątkowo tylko umieścił Beethoven jako część ostatnią formę warjacji; są to arcydzieła potężne jak olbrzymie finale trzeciej i dziesiątej syrnfonji. Jako dzieła samodzielne należy wymienić jego głębokie 32 warjacji lub J. Brahmsa (1833 — 1897) na temat Haydna, M. Regera (1873—1916) na temat Millera i wiele innych.

Za najważniejszego i najistotniejszego przedstawiciela wolnych form uważamy **sonatę.** Jest ona wynikiem i przetworem ciągłego postępowego rozwoju **suity,** pewnej formy muzyki instrumentalnej, dawniej bardzo popularnej i łubianej. Suita jest to zestawienie szeregu utworów we formie starych tańców i napisanych ściśle biorąc bezwzględnie w jednej tonacji. Sonata nie przyjęła prawie żadnych cech z form tanecznych. W najczystszem swem ukształtowaniu składa się sonata z trzech lub czterech części. Wprawdzie co do krańcowych części, ich budowy i rozwijania istnieją pewne przepisy: ale pozatemJkompozytor co do inwencji i użycia pomysłów ma pełną swobodę. Naturalnie, że sonata z biegiem czasu zmieniła swój wygląd, jak

muzyka wogóle. Już Mozart i Beethoven tworzyli sonaty o tylko dwóch częściach, a później powstała wielka ilość dzieł takich o tylko jednej części (Liszt). Jeżeli wolno nam nazwać fugi Bacha, a szczególnie jego „Wohltenrperiertes Klavier‘ ewangelją kompozycji fug, to na polu sonaty miano to przysługuje 32 sonatom fortepjanowym Beethovena.

Podczas gdy fuga może być zarówno śpiewaną. a więc wokalną, jakoteż graną na jednym lub na kilku instrumentach, t. zn. instrumentalną, to natomiast suita i sonata są formami wyłącznie instrumentalnemu Również i te odmiany, które w gruncie rzeczy nie są niczem innem jak sonatami na większy zespół instrumentalny np. trio (na trzy pojedyncze instrumenty), kwartet (na cztery instrumenty), kwintet (napięć instrumentów) i t. p.; a przedewszystkiem zaś symfonja. Pod tem mianem rozumiemy nic innego jak właśnie również sonatę tj. kilkuczęściowe dzieło, ale na zespół orkiestralny. Losy rozwoju symfonji poszły temi samemi drogami co i sonaty. A przełomowe znaczenie pod każdym względem w tej dziedzinie przypada dziewięciu symfonjom Beethovena.

Powyżej omówiliśmy główne formy muzyki instrumentalnej. Pozatem zaś istnieją również pewne stałe rodzaje form dla utworów muzycznych opanowanych przez śpiew całkowicie lub w przeważnej tylko i zasadniczej swej części. Najprostszą formą tego rodzaju jest pieśń. Następnie zaś wybitnie ważne są dzieła chóralne wysoko artystycznie stojące i w licznych swych odmianach zdolne do najwyższego rozwoju formy i treści, jak oratorjum, msza, pasja i wiele innych o rozmaitych nazwach, ale podpadające wszystkie literaturze chórowej.

Mało zwraca się uwagę na nader ciekawą okoliczność, że najznaczniejsze arcydzieła sztuki muzycznej należą właśnie do literatury chóralnej. W całem królestwie tonów nie ma wspanialszych tworów niż Bacha pasja św. Mateusza i jego msza h-moll, jak Beethoyena missa solemnis (msza uroczysta) i dziesiąta symfonja.

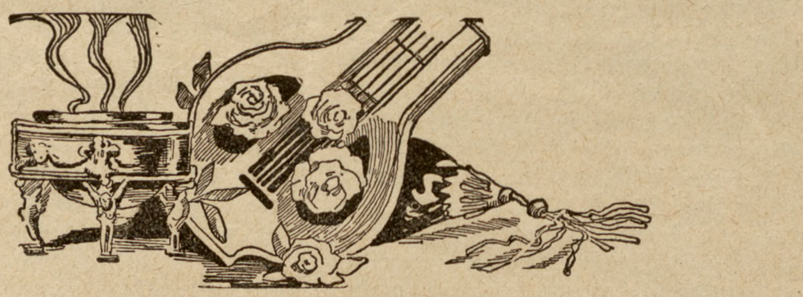
Nie możemy w tem miejscu bliżej i dokładniej rozpatrzeć ukształtowania wszystkich tych form kompozycji świeckich i kościelnych, jest to bowiem temat nieskończenie rozległy i bogaty w niezliczone odmiany i zmusiłoby to nas do przydługich objaśnień i roztrząsali. Jedno tylko należałoby nadmienić, mianowicie że właściwą cechę oratorjum rzadko w rzeczywistości napotkać można w dziełach chóralnych, mimo to oratorjami nazwanych. Przyzwyczajono się bowiem nazywać „oratorjum" każde dzieło na głosy solowe, chór, organy i orkiestrę. Nie jest to jednak zawsze trafne, ponieważ większości tych dzieł brak właśnie zasadniczego i głównego znamienia prawdziwego oratorjum, a mianowicie brak im dramatycznego zdarzenia, które możnaby i należałoby pojąć czysto scenicznie i wysunąć na pierwszy plan. Takie prawdziwe oratorjum musi się nadawać do scenicznej reprodukcji bez wszelkich zmian, t. zn. musi posiadać nieprzerwany i jasny, bez uwag i objaśnień, zrozumiały rozwój akcji dramatycznej. Np. oratorja Handla nietylko że nadają się do tego celu, ale praktycznie zostały już bardzo często bez przeróbek i zmian scenicznie wystawione z wielkiem powodzeniem.

Przeciwieństwem do oratoijum jest w muzyce wokalnej kantata, której główną cechą jest właśnie brak nawet najmniejszego śladu dramatycznego zdarzenia; wszystko w niej jest wyrazem nastrojów.

Z nieprzebranej ilości zjawisk i form muzycznych wybraliśmy i omówiliśmy jedynie małą, prawie że znikomą ich liczbę. Ale gdyby każdemu

słuchaczowi na sali koncertowej mniej więcej tylko jasnem było co to jest temat, fuga, kantata, jak wygląda symfonja, sonata, lub oratorjum, to byłbyto już postęp nieoceniony; gdyż zrozumiawszy formę słuchacz bez większych trudności mógłby zagłębić się w pięknie treści dzieła muzycznego.

* * *



Orkiestra wojskowa w kościele

Orkiestra wojskowa (dęta) bardzo dobrze spełnia swoje zadanie podczas marszu oddziałów wojskowych, przy defiladzie, przy innych występach, festynach — na otwartej, wolnej przestrzeni. Cokolwiek krzykliwy charakter oraz groteskowa nieraz barwa instrumentów dętych sprawiają, że w salach zamkniętych orkiestra taka nie daje pełnego zadowolenia, a już torturą jest słuchanie orkiestry blaszanej (wraz z całym aparatem instrumentów perkussyjnych) w salach mniejszych. Mała zdolność afektacyjna (tj. gry uczuciowej) oraz mała z natury „ruchliwość[14] niektórych instrumentów sprawiają także, że nie każdy utwór można wykonać z pełnem zadowoleniem w transkrypcji przystosowanej do danych instrumentów.

A jak wygląda sprawa z orkiestrą w kościele ?

Z góry już związany jest z orkiestrą dętą nastrój tego środowiska, w którem się ją zazwyczaj słyszy, tj. ulicy i rzeszy słuchaczy ciągnących stale za jej dźwiękiem: ten też wzgląd stawia ją w niekorzystnem położeniu przy udziale w uroczystych nabożeństwach, dlatego też przepisy kościoła wymagają pozwolenia biskupiego na grę instrumentalną w kościele.

Ale tu musi się wziąć pod uwagę ważny moment : wojsko jest obecne na (swojem) nabożeństwie, a przytem posiada orkiestrę i chce nią chwalić Boga a przez to działać na prymitywne — w ogromnej większości — natury naszych wojaków. Nie można zatem usunąć zupełnie orkiestry z nabożeństw wojskowych i zrezygnować z wpływu tej muzyki na dusze, można natomiast — i trzeba — poddać rewizji wszystko to, czem orkiestry — w dotychczasowym stanie — obecnych w kościele raczą.

Kościół posiada właściwie orkiestrę w postaci organów: najbardziej celowem zatem byłoby, aby orkiestra wzięła na siebie tę rolę, jaką spełniają organy: poważną grą wypełnić czas między jednym śpiewem a drugim oraz towarzyszyć śpiewowi wspierając go, nie przygłuszając.

Z kwestją tą łączy się zaraz druga, bardzo ważna myśl: dlaczego tych kilkuset żołnierzy obecnych na nabożeństwie nie śpiewa — unisono? Jaki to potężny byłby taki śpiew (np. kolędy w najbliższym okresie) i jakie silne mógłby wywrzeć wrażenie na śpiewających zarówno przez swoje brzmienie, jakoteż i treść pieśni. Ta pierś i dusza żołnierska potrzebuje tych pieśni jako pokarmu, krzepiącego miłość rzeczy Bożych, zdolnego utrwalić przywiązanie do naszych rzeczy ojczystych. Na ten moment narodowo-wychowawczy (zwłaszcza w okolicach mieszanych) warto zwrócić uwagę i poświęcić trochę trudu. Czyż wychowanie to ma się ograniczać ciągle jeszcze do śpiewania tych frywolnych, obrażających moralność a bezdennie głupich piosenek (czy śpiewek), z jakiemi na ustach ciągną nasze oddziały przez miasta? Czy wolno nam nie przeszkadzać takiemu szerzeniu zgorszenia przez najważniejszą organizację państwową? Wielką zaiste przysługę zdrowiu moralnemu oddałby ten, ktoby podjął w tym kierunku sanację!

A więc nauczmy żołnierzy śpiewać pieśni w kościele (z wielką korzyścią narodową) a wtedy orkiestra wypełni czas między jedną pieśnią (lub zwrotką) a drugą Ale czem ? Preludjami, mającemi za temat daną pieśń. Nic nie stoi na przeszkodzie przytem, aby orkiestra towarzyszyła także śpiewom unisonowym (na wzór organów). Jak stworzyć repertuar? W drodze transkrypcji poprawnych utworów chóralnych (oczywiście naszych katolickich, a nie protestanckich chorałów!) na instrumenty orkiestralne — lub w drodze konkursów.

A teraz strona wewnętrzna wykonania.

Tutaj można postawić wiele zarzutów obecnemu stanowi. Przedewszystkiem poprawność harmoniczna. Te równoległe oktawy — zwłaszcza w głoSach drugich przy niskich tonach są torturą dla ucha i dają świadectwo, że gdzie brak dobrej harmonji, tam nie może być mowy o pięknie i jego zbawiennem działaniu na duszę.

Druga rzecz — to barwa całości. Niektóre instrumenty z natury już swojej mają pewne tony niestrojne a przez to nie nadają się do zespołu kościelnego. Inne znów mają charakterystyczną piskliwą barwę i tą krzykliwością wybijają się niekorzystnie na czoło ogólnej barwy (np. wysokostrojne klarnety).

Nieodzownym również warunkiem poprawności jest staranne dostrojenie wszystkich instrumentów i niedopuszczenie do tego, aby któryś tam instrument małem niedostrojeniem niweczył wrażenie całości.

Siłę brzmienia orkiestry należy w kościele miarkować i trzymać ją w granicach mezzoforte i piano, rzadziej wkraczać we forte, a już bardzo rzadko we fortissimo, nadto można do gry w kościele powoływać mniejszy zespół instrumentów.

Orkiestra powinna też naśladować organy, dając pierwszeństwo z reguły grze legato, tj. łagodnemu łączeniu tonów, a wreszcie przestrzegać zgodności z treścią tekstu (przy odgrywaniu pieśni) w miejscach niełączonych, tak, aby słowa pieśni przez grę staccato nie uległy poszarpaniu.

Z powyższych rozważań wynika, że na dyrygencie orkiestry spoczywa wielkie i odpowiedzialne zadanie: nietylko przygotowania każdego instrumentu z osobna oraz uzgodnienia całości, lecz nadto musi on poświęcić trochę trudu na zapoznanie się z treścią pieśni, przemyślenie jej a wreszcie opanować wszystkie instrumenty tak, aby nie było niepożądanych odchyleń w dążeniu do jednego celu: chwały Bożej w kościele przez muzykę.

Jor.

a

Z. G. URBANYI.

O repertuar polskich muzyk mojskomyck

(Ciąg dalszy.)

Cóż więc grywa się zazwyczaj i Odpowiedź na to łatwa. Wszystkie walce i marsze niemieckie, z uwertur wszystkie niemal płody muzy Suppego tj. „Dichter und Bauer“, „Dama pikowa[11], „Flotte Burschen", „Piękna Galatea", „Paragrai5“, „Ranek, południe i wieczór we Wiedniu[11], „Lekka kawalerja", „Dziesięć cór na wydaniu[11], „Figle bandytów[11]. Si} to rzeczy wdzięczne, mile ich słucha się, ale nie nasze, obce! — Obok Suppego grywa się dużo przeróżne uwertury Kellera Beli, kilkanaście uwertur włoskich a z tych najczęściej „Sroka złodziejka[11] Wilhelm Tell, z innych „Maritanę[11], „Cygankę[11] i „Czworo dzieci Haymona[11] Balfego. Odważniejszy kapelmistrz o ile ma dobrze i bogato obsadzone drzewo, odważy się na niektóre uwertury Wagnera j. np. „Rienzi“ lub „Holender Tułacz", „Polonia" albo nawet i „Tannhäuser" lub Webera „Wolny strzelec", „Oberon"; jeszcze inny pozwoli sobie czasem na Ambr. Thomasa „Mignon[11] lub .„Raymond" ot i tyle wszystkiego. Z innych rzeczy grywa się dużo Rapsodje Liszta, niektóre rzeczy Czajkowskiego, Meyerbeera Fakeltanzy i koncertowe marsze z „Proroka[11], Wagnera z „Tannhäusera, Mendelssohna: „Marsz weselny[11], kilkanaście t. zw. „potpourri" Komzaka, Gissera i innych wiązanki z przeróżnych oper Verdiego, Pucciniego i innych autorów, zwane szumnie fantazjami, wiązanki z operetek Offenbacha, Straussa, Millóckera, Suppego, Falla, Lehara, Linckego ot i wszystko. Cały ten repertuar nie przekroczy najwyżej 250 do 300 rzeczy a w tem polska twórczość zaznacza się wprost minimalnie, bo nie wiem czy przekroczy 30 do 50 utworów a w tem jako najczęściej grywane figurują na programach z poważniejszych rzeczy uwertura do „Halki", fantazje z „Halki", z „Hrabiny", ze „Strasznego Dworu", t. zw. „Moniuszkoiana" (wiązanka z Moniuszkowskich melodji), polonez z „Halki", polonezy Chopina A-dur, rzadziej tegoż Polonez As-dur, dwie czy trzy wiązanki pieśni układu Osmańskiego, Sikorskiego, Cymermana i Noskowskiego, kilkanaście marszów na polskich narodowych motywach, kilkanaście mazurków i tyle wszystkiego. Gdy się zważy, że polska twórczość muzyczna jest dziś ilościowo i jakościowo tak bogatą, że nie ustępuje nawet twórczości niemieckiej i czeskiej, czy nie wstyd nam, by na programach koncertów polskich muzyk wojskowych rodzima twórczość polska była tylko w minimalnych dawkach uwzględnianą n. b. o ile o dętą muzykę idzie, bo co się tyczy obsady smyczkowej tj. orkiestry symfonicznej, to dziś mamy dosyć, tylko nie ma komu ich grywać a dużo jeszcze czasu upłynie, zanim nasze polskie orkiestry wojskowe będą mogły grywać polski repertuar symfoniczny zastąpiony utworami Noskowskiego, Nowowiejskiego, Karłowicza, Różyckiego, Fitelberga, Paderewskiego, Walka-Walewskiego, Żeleńskiego i w. i. Mamy przecież w szeregu kapelmistrzów polskich muzyk wojskowych pierwszorzędnie uzdolnionych instrumentatorów i aranżerów, którzy cały szereg wartościowych utworów polskich przearanżowali na zespoły dęte.

Wiemy, że kpm. Szreyer wykonał na konkursie w Warszawie r. 1923 świetnie ułożony na dętą obsadę przecudny poemat symfoniczny Żeleńskiego p. t „Tatry". Czy nie należa^v^oby taką rzecz rozpowszechnić drukiem i spopularyzować tą drogą.

Kpm. Mackiewicz przerobił na dętą obsadę słynny „.Step" Noskowskiego, „Bajkę" Moniuszki i ponoć uwerturę do op. „Verbum nobile" Moniuszki.

Możemy tu pozatem wyliczyć cały szereg utworów wysokiej wartości artystycznej, które polscy kapelmistrze przearanżowali dla dętych zespołów a które wydawnictwem Gebethnera i Wolffa nie są objęte a mianowicie:

Wł. Tomaszewski kpm. 15 p. a. p. przearanżował Nowowiejskiego słynne „Swaty polskie" poemat symfoniczny oraz mego Marsza polskich lotników „Z orłami w zawody", który dziś już nawet w Ameryce z dużem powodzeniem jest grywany a ostatnio koncertową wiązankę pieśni legjonowych p. t. „Pamiętnik żelaznej brygady".

Kpm. Fronczyk 60 p. p. przerobił na dętą muzykę przepiękną muzykę baletową z op. Żeleńskiego „Konrad Wallenrod", tudzież uwerturę do op. „Monbar" czyli „Flibustjerowie" Ign. Dobrzyńskiego.

Kpm. Aleks. Dulin 67 p.p. opracował między innemi dla dętej orkiestry moje „Impresje muzyczne" nr. 1 i 3 tj. „Preludjum" i „Serenadę Arlekina" oraz mego Poloneza B-dur i kilka innych doskonałych rzeczy.

Kpm. Z. Zakrzewski przerobił dla dętej obsady znanego „Kujawiaka" Łady

Kpm. T. Dawidowicz opracował „Kujawiaka" Signia „Od dworu do dworu" oraz mego marsza na polskich ludowych motywach p. t. „Pochód Kosynierów".

W niektórych pułkach błąkają się ponoć w dobrym układzie na dętą orkiestrę dwie ładne uwertury Miinchheimera do oper: „Otton Łucznik" i „Stradjota". Słyszałem, że któryś z kapelmistrzów ma zaranżowaną na dęty zespół „Rapsodję litewską" Karłowicza oraz świetny jego poemat symfoniczny „Powracające fale". Są to rzeczy, o których ja sam wiem, że istnieją i są tu i*ówdzie w obiegu, lecz ile jeszcze może być tych białych kruków w poszczególnych pułkach? Czyżby nie należało przedsięwziąć jakąś celową akcję, by wszystkie te utwory można w jakiś sposób rozpowszechnić, by mogły być wszystkim kapelom pułkowym uprzystępnione?

Należałoby koniecznie powołać do życia jakieś wydawnictwo, którego celem byłoby drukowanie repertuaru dla polskich muzyk wojskowych. Katalogi zagranicznych wydawnictw orkiestrowych takich firm światowych jak: Breitkopf & Härt!, Benjamin, Odeon i Apollo Aug. Cranza, Gottlöber, Rather, Bellman - Thümer, Hoffmann, Witwe w Pradze, we Wiedniu Otto Maass, Robitschek, Doblinger i inni. Z polskich dzieł razem, łącznie nie wydały nawet 50 dzieł na ogólną liczbę wydanych dzieł sięgającej tysięcy numerów.

Mam wrażenie, że wspólnym wysiłkiem udałoby się stworzyć tyle polskiego repertuaru i to

wszystkich gatunków i form, że moglibyśmy obcą twórczość ograniczyć na programach koncertów naszych ad minimum, mając na względzie znaną maksymę: „Cudze rzeczy znajmy, lecz swoje kochajmy".

Nie wynika z tego, byśmy się mieli od twórczości obcej, od znajomości znanych i uznanych dzieł i arcydzieł kompozycyj takich mistrzów jak np.: klasycy, romantycy, moderniści, weryści itp. twórcy, chińskim murem odgraniczać. Tak tej rzeczy nie biorę i nie rozumię jej w ten sposób, lecz faktycznie wstydem jest, gdy np. z marszów nic innego nie słyszy się nawet w czasie defilad i podczas rozmaitych państwowych uroczystości, jak tylko stare, oklepane niemieckie marsze j. np. austryjackie „Alte Kameraden", „Deutschmeistei ", „Regimentskinder", „Hoch Habsburg" lub pruskie marsze Blankenburga, Teikego i w. i., j. np.: „Prinz Eitel", „Unser Kronprinz", „Kaisertreu", „Für Kaiser und Reich" itp., które mimo że są piękne i efektowne, duchem są nam obce i drażnią polskie poczucie swoimi tytułami będącymi istną prowokacją dla subtelniejszego polskiego muzyka a nawet dla każdego Polaka obywatela.

Czy np. marsz Lewackiego i te marsze wydane w zbiorze kpm. Szlendaka nie mogły wyprzeć tych wyrobów rozmaitych Blankenburgów, Fucików, Schneiderów, Bednarzów, Ziehrerów, Eilenbergów, Fridrichów, Leharów i Bóg wie jakich tam jeszcze?

Weźmy teraz w dalszej koleji walce. Nie gra się u nas podziś dzień innych walców jak Straussa Jana, Józefa i Edwarda, różne walce Waldteuffla, Ziehrera, czasem Iwanowicza a pozatem Lehara, Valmanna, Falla, Fucika itp. innych i takwkółko wciąż to samo nie wiemy o tem, że w nakładzie Piwarskiego, Krzyżanowskiego, Gebethnera i Seifarta mamy wydanych około 500 polskich walców i innych tańców, nieustępujących w niczem utworom wyżej tu wymienionych autorów, że wspomniećby tylko o kompozycjach Wrońskiego (Na falach Wisły, Białe róże i w. i.), Karasińskiego, Lewandowskiego, Tymolskiego i całej falangi innych twórców doskonałych polskich tańców.

Mamy przecież w gronie polskich kapelmistrzów doskonałych instrumentatorów, którzyby mogli potrzebną ilość tańców takich dla repertuaru polskich muzyk wojskowych naaranżować, a gdy się zważy, że obok pułkowych orkiestr piechotnych mamy w Polsce około 60 orkiestr o kawaleryjskiej obsadzie, tudzież około 200 zespołów cywilnych, sądzę, że i koszt rozpowszechnienia tych rzeczy zapomocą litografji lub innego sposobu, sowicie opłaciłby się, tem więcej, że nie byłby tu wykluczonym i eksport tych rzeczy np. do Rumunji, do Jugosławji, do Litwy, Estonji itp. krajów. Wartoby się naprawdę nad tą rzeczą zastanowić.

Zważywszy to wszystko musi się dojść do konkluzji, że na punkcie repertuaru jesteśmy ogromnie zaniedbani, więc zdobądźmy się na tę szlachetną ambicję tworzenia własnego, polskiego repertuaru. Stać nas przecie na to. Twórzmy! Komponujmy! aranżujmy! pomni na to stare przysłowie, które już przedtem raz przytoczyłem:

Cudze znajmy i szanujmy!
Ale nasze cenmy i miłujmy.

W Bydgoszczy, 15. XI. 1926.

Konkursy orkiestr laojsboiaych o mistrzostao D. O. K. III.

Doroczne konkursy o mistrzostwo korpusu grodzieńskiego rozpoczął koncert eliminacyjny 29. Dyw. Piech, w Grodnie 14. VIII br. Do zawodów stanęły orkiestry 41. pp. (kplm. por. Butkiewicz) 76 pp. (ppor. Łukaszewicz) i 81 pp. (por. Kopczyński). Wynik konkursu był niespodzianką — oto orkiestry 41 i 76 pp. otrzymały jednakową ilość punktów a orkiestra 81 pp. zaledwie o 5 punktów mniej. Ten jednolity poziom to wielka zasługa kapelmistrzów i orkiestrantów. Ostatecznie po dogrywce I-szą nagrodę otrzymała orkiestra 41 pp., poraź trzeci mistrz dywizji, za piękne wykonanie Saint Saensa „Danse macabre", Noskowskiego „kołomyjki" z Chaty za wsią oraz chopinowskiego „Marsza żałobnego" II miejsce przypadło 76 pp., który w repertuarze miał Karłowicza „Rapsodję litewską" Litolffa uwerturę „Robespierre" i Chopina „Walse brillante", wszystko w opracowaniu orkiestrowem kapelmistrza. Na III miejscu był 81 pp. (Weber—uwertura „Oberon", Łada „Kujawiak, Paderewski „Menuet".)

22 sierpnia odbył się takiż konkurs w 19 Dyw. Piech, w Wilnie. Stanęły doń orkiestry 77 pp. pod dyrekcją kpt. Wiltosa, 85 pp. z por. Salnickim i 86 z por. Radziszewskim na czele. 86 pp. stacjonujący w kresowem Mołodecznie nie odegrał większej roli w konkursie gdyż w tak odległym garnizonie trudno zebrać jest lepszy komplet muzyków. Toteż walka rozegrała się między 77 pp (Grossman: Uwertura „Duch wojewody", Moniuszko — Konopasek: Fantazja z op. „Straszny Dwór", Liszt: „Rapsodja węgierska nr. 2) i 85 pp. (Noskowski — poemat symfoniczny „Step", Chopin Nokturn C moll i Liszt „Rapsodja węgierska nr. 2"). Sprawozdawca „Słowa" wileńskiego (prof. Józefowicz ma głos.

„W niedzielę 22 sierpnia po południu stanęła do konkursu pierwsza grupa z trzech orkiestr 19 Dywizji Piechoty. Wynik konkursu był najzupełniejszą niespodzianką dla najbardziej obeznanych z kwalifikacjami konkurujących. Orkiestra 85 pp. ma już ustaloną, rzetelnie zasłużoną pod kierownictwem doświadczonego kapelmistrza Mikołaja Salnickiego pochlebną opinję, której to opinji najzupełniej godnym był występ konkursowy, wykazujący orkiestrę w najlepszej formie i znanej dzielności. Po odegraniu odpowiedniej części programu konkursowego zdawało się, że wynik konkursu już przesądzony na jej korzyść. Gdy jednak wystąpiła orkiestra 77 pp. pod kierownictwem kapelmistrza F. Wiltosa, która na konkursie zeszłorocznym wcale nie stanęła w rzędzie wyróżnionych, zdumienie było ogólne tak niezwykłym postępem osiągniętym w ciągu jednego roku. Obliczenie punktów dało wyniki zgoła nieoczekiwane,

wysuwając orkiestrę 77 p.p. na pierwsze miejsce pośród trzech konkurujących[41].

Dnia 5 września rozegrany został konkurs eliminacyjny w 1. Dyw. Piech. Leg. Orkiestry, kapelmistrze i repertuar jak następuje:

1. pp. leg. (zeszłoroczny mistrz OK) kpt. Śledziński, wykonał Suitę baletową z op. „Prorok" Meyerbeera oraz Moniuszki muzykę do „Kumoszek Windsorskich:

5 pp.leg. — por. Kościesza — Moniuszki Uwerturę do opery „Hrabina" i fantazję z opery „Robert djabeł" Meyerbeera,

6 pp. leg. — kpt. Reszke — Symfonję D-dur Haydna oraz Grossmana „Fantazję polską". Dla ułatwienia oceny wszystkie orkiestry wykonywały uwerturę z op. „Halka" Moniuszki.

Pierwsze miejsce poraź trzeci osiągnął I ppleg., zdobywając na stałe nagrodę przechodnią dywizji — jest nią piękne popiersie Marszałka Piłsudskiego, dzieło art. rzeźbiarza p. Malety; drugie przypadło 6 pp. leg., trzecie 5 pp. leg., którego orkiestra od zeszłego roku poczyniła wydatne postępy.

Dnia 12 września w Grodnie odbyła się ostateczna rozgrywka o mistrzowstwo DOK III. I tu przytoczę głos sprawozdawcy muzycznego wileńskiego „Słowa".

Niezmiernie szczęśliwą jest myśl urządzania corocznych konkursów orkiestr wojskowych, bardzo widocznie wpływających nader korzystnie na podniesienie ogólnego poziomu muzyki wojskowej, będącej ogromnie ważnym czynnikiem w umuzykalnieniu szerszych warstw społecznych, zwłaszcza w mniejszych miastach garnizonowych, najzupełniej — nieraz — pozbawionych wszelkich publicznych produkcji muzycznych poza orkiestrą wojskową.

Zgodnie z planem powziętym, zakończenie konkursu orkiestr wojskowych o mistrzowstwo DOK III w 1926 r. rozegrane zostało w niedzielę 12 września w Grodnie.

Zwycięstwo odniósł nieduży lecz dobrze dobrany zespół 1.,pp, leg. z Wilna, pod kierownictwem kapt. Stefana Śledzińskiego. Zdobycie zaszczytnego stanowiska wcale nie było łatwe, albowiem, wszystkie trzy konkurujące orkiestry: — wyżej wspomniana 1. pp. leg. z Wilna, 41. pp. z Suwałk, pod kierownictwem kap. Piotra Butkiewicza oraz 77 pp. z Lidy, pod kierownictwem kap. Jana Wiltosa — tak się ostatnio przedstawiły, że wybór byłby niezmiernie trudny i tylko bardzo drobiazgowa ocena i skrupulatne odpowiedzi na poszczególne pytania kwestjonarjusza jak: repertuar, zestrój, tempo, rytmika, dynamika, interpretacja i dyrekcja — pozwalały sformułować bardziej dokładne orzeczenie, gdyż każdy współzawodnik wykazał wielkie plusy, często w tejże rubryce kwestjonarusza, co i jego przeciwnik. Najwięcej zbliżone, w poszczególnych punktach kwestjonarjusza, były notowania, dotyczące 1. pp. leg. oraz 77. pp. i do ostatniej chwili, w czasie podrachowywania, niepodobna było orzec — komu wypadnie w udziale — pierwszeństwo.

Z nieznanych mi bliżej powodów (formalnych, jak się zdaje), orkiestra 76. pp. z Grodna grała poza konkursem, pod kierownictwem kapm. Piotra Łukaszewicza, nie osiągając wszakże ilości punktów, zdobytych przez orkiestry konkursowe.

Cały przebieg koncertu konkursowego z wielkiem zainteresowaniem śledziła publiczność, szczelnie zapełniająca salę Teatru Miejskiego, darząc życzliwemi oklaskami wszystkich wykonawców.

Na zakończenie uroczystości, gremjum „jury", z Dowódcą O K. III. gener. Dzierżanowskim na czele, weszło na scenę i po ogłoszeniu wyników konkursu przez niżej podpisanego, jako przewodniczącego, przy gromkich oklaskach, wręczył gen. Dzierżanowski osobiście kapt. Stefanowi Śledzińskiemu, dyrygentowi orkiestry 1. pp. leg., dyplom na mistrzowstwo DOK III. Drugie miejsce zajęła orkiestra 77. pp.

Korzystając z prześlicznej pogody, w celu udostępnienia jaknajszerszym warstwom społeczeństwa grodzieńskiego przyjemności, wynikającej z pobytu czterech orkiestr wojskowych naraz, urządzono przechadzkę po głównych ulicach — od teatru do Fary i z powrotem, — w czasie której wspólnie (około 100 muzyków) wykonano w obecności niezliczonych tłumów, kilka popularnych marszów wojskowych.

Całkiem rzeczowe rozpatrywanie wyników, otrzymanych na konkursach w ciągu lat czterech, skłania stanowczo do optymistycznego poglądu na korzyść i celowość takich konkursów. Bezpośrednią korzyścią jest coraz wyższy, z roku na rok wzmagający się, poziom artystyczny tychże orkiestr i jeżeli nie zawsze orkiestra, premjowana w jednym roku, otrzymuje znowu pierwsze miejsce w następnym, nie oznacza to wcale pogorszenia jej rzeczywistej wartości, lecz dowodzi jeszcze większych postępów, osiągniętych przez współzawodników. Pośrednią zaś korzyścią dla kraju całego jest coraz wzrastający zastęp wykwalifikowanych muzyków na dętych instrumentach, tak niezbędnych w każdej orkiestrze symfonicznej, nie mającej innego źródła do skompletowania swych zespołów, jak tylko pośród wybitniejszych muzyków wojskowych Wobec dość jeszcze powolnego, lecz stałego rozwoju muzyki symfonicznej w Polsce, wzrastanie coraz liozniejszych zastępów prawdziwie dobrych muzyków na instrumentach dętych staje się objawem ze wszech miar pożądanym.

Doświadczenia nabyte na konkursach w czasie których miałem zaszczyt przewodniczyć gronu sędziów, zniewalają mię do wniosków, wysnutych z rozmów koleżeńskich i mogących znaleźć uwzględnienie przy urządzaniu konkursów przyszłych. Często dość bywa nieodpowiednio dobrany repertuar, nprz. przeróbki utworów Szopena, tak specyficznie fortepjanowych, tracących cały urok właściwy, nawet w przeróbce na orkiestrę symfoniczną tchyba z wyjątkiem jedynego utworu — poloneza A-dur) najzupełniej niemożliwych. Dobierając program konkursowy, trzeba się poważnie zastanowić, aby nie wybierać sztuk najzupełniej dla instrumentów dętych niestosownych. Jednem z pospolitszych zjawisk jest niedopilnowanie przez dyrygentów należytego tempa. Zarówno rozciąganie, jak i nadmierne przyspieszanie tempa utworów, o ustalonej tradycji, znajomość czego obowiązuje każdego muzyka, a zwłaszcza dyrygenta, nie przechodzi bezkarnie na konkursach. Niejednokrotnie daje się zauważyć mniejsze, lub większe niedokładności rytmiki, blade akcentowanie i małe urozmaicenie dynamiki, co razem powoduje pewną bezbarwność wykonania, nużącego swą szarzyzną, monotonją i sztywnością. Niemałe

znaczenie ma też i sposób dyrygowania. Równie nieprzyjemne czyni wrażenie obojętna i sztywna, jakby automatyczna, dyrekcja jak i nadmiar, źle opanowanych ruchów, odwracających uwagę słuchacza od muzyki w stronę osoby kapelmistrza.

Najkonieczniejszą wszakże rzeczą powinna być zasada gromadzenia sądu konkursowego z rzeczoznawców cywilnych, najzupełniej bez udziału kapelmistrzów wojskowych, stających do konkursu w jakiej bądź innej grupie, a nawet mieszkających tylko w jednem mieście z konkurentami, dla uniknięcia choćby najmniejszego podejrzenia jakiegoś wpływu względów zawodowych, lub życzliwości czy niechęci osobistej, na bezstronność sądu.

Powyższe uwagi zasłużonego muzyka, jakim jest prof. Józefowicz nie wymagają chyba komentarzy i są najlepszą odpowiedzią dla tych, którzy upatrują w orkiestrach wojskowych jakąś zbyteczną narośl na ciele wojska. Mogę tylko dodać, że konkursy wykazały ogromne podniesienie poziomu artystycznego wszystkich zespołów i świadczą niemało o wytężonej pracy, jaka wre na kresach, nawet wśród najgorzej rozlokowanych orkiestr. Objaw to ze wszech miar dodatni.

Zdemaskowanie się autora wytłómaczy dlaczego posługiwał się recenzjami. — Niestety nie mogłem znaleźć sprawozdawcy, któryby był obecny na wszystkich konkursach, dlatego też pod presją naszego kochanego Redaktora zmuszony byłem wziąć się do napisania własnoręcznego sprawozdania. Mam nadzieję iż uczyniłem to objekty wnie.

Stefan Lidzki Śledziński.

Odsłonięcie pomnika mistrza tonom ḿ Ułarszamie

Wielkim majestatycznym obchodem uczciła stolica Rzeczypospolitej, a z nią cała Polska i cała kulturalna Europa pamięć nieśmiertelnego mistrza tonów Fryderyka Chopina. Tłem tej uroczystości było odsłonięcie pomnika wielkiego mocarza pieśni, wyrzeźbionego dłutem art. rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego, a umieszczonego w Łazienkowskim, dawnym królewskim parku, obok Belwederu. Miejsce uroczystości przyozdobione zostało z prawej strony wysokimi masztami 9-cio metrowymi ustrojonymi w godła Rzeczypospolitej. Po obu stronach pomnika zwisały dwie olbrzymie flagi państwowe, na lewo umieszczono trybuny mówców zaopatrzone w aparaty radjowe, które potęgowały siłę głosu, rozchodzącego się na miejscu uroczystości, a równocześnie przenosiły przemówienia i pieśni po wszystkich zakątkach państwa. Po obu stronach pomnika ustawiono wygodne trybuny dla komitetu, prasy i szerokiej publiczności. Na wprost pomnika rzucono na żwir kilim, a na nim ustawiono fotel dla pana Prezydenta Rzeczypospolitej. Obok umieszczono mniejsze fotele dla marszałka Sejmu i Senatu, księdza kardynała, dwóch przedstawicieli Rządu i ambasadora Francji. Za tymi fotelami w głębi umieszczono krzesła dla korpusu dyplomatycznego, Sejmu i Senatu, członków rządu, generalicji i delegatów zagranicznych, którzy przybyli na uroczystość.

Już od 9 rano Aleje Ujazdowskie, wiodące ku pomnikowi zaroiły się od olbrzymich tłumów publiczności warszawskiej, oraz przybyłych ze wszystkich stron Rzeczypospolitej obywateli, którzy pragnęli wziąć udział w uroczystości. Sprawne posterunki policyjne piesze i konne w doskonały sposób ujmowały i regulowały ruch uliczny, tak, iż olbrzymie masy publiczności swobodnie przelewały się Alejami, bez najmniejszych tarć, tem mniej wypadków. Około 11.30 zaczęły na miejsce uroczystości nadjeżdżać niezliczone szeregi samochodów i dorożek, wiozące honorowych gości na uroczystość. Również około 11.30 nadciągnął w Aleje tuż przed szkołę podchorążych, naprzeciwko pomnika honorowy szwadron 1 pułku szwoleżerów ze sztandarem swym i orkiestrą i ustawił się w Alejach frontem do pomnika. Przed pomnik nadeszły delegacje chłopów łowickich i krakowskich. Nadciągnęły też honorowe oddziały Dowborczyków ze sztandarami, młodzieży akademickiej ze sztandarami i organizacyj śpiewaczych. Na lewo od pomnika ustawiły się połączone chóry drużyny śpiewaczej: „Dudy", „Echa", „Harfy", „Hejnału" i „Futni" p. Piotra Maszyńskiego. Opodal stanęła orkiestra Filharmoniczna. Wzorowy porządek na całem miejscu uroczystości utrzymywali członkowie Towarzystwa cyklistów, Warszawskiego Tow. wioślarskiego i Klubu wjoślarek w odświętnych ich mundurach. Po całym placu uwijało się kilkudziesięciu operatorów fotograficznych i kinematograficznych, dokonywujących zdjęć. Za korpusem dyplomatycznym złożono tymczasem cały szereg wieńców, ofiarowanych przez delegacje państw obcych.

Parę minut przed godziną 12 korpus dyplomatyczny, przedstawiciele Sejmu i Senatu, Rządu i generalicji oraz organizacyj społecznych zgromadzili się niemal w całości. Tuż przed godziną 12 przybył ks. kardynał Rakowski, następnie marszałek Rataj z małżonką, poczem marszałek Trąmpczyński, wicepremjer Bartel, gen. Konarzewski, zastępujący Marszałka Piłsudskiego, szef francuskiej misji wojskowej gen. Charpy i ambasador francuski Laroche.

O godzinie 12.07 zagrały daleko sygnały trębaczy szwadronu szwoleżerów, dając znak, że nadjeżdża Prezydent Rzeczypospolitej. W tej chwili orkiestra wojskowa zaczęła grać hymn państwowy. Przed plac pomnikowy zajeżdża auto Prezydenta Rzeczypospolitej. Prezydent wyszedł z auta i w towarzystwie szefa protokołu dyplomatycznego p. Stefana Przeździeckiego i najwyższych szarż władz państwowych wojskowych i cywilnych odebrał raport od szefa szwadronu, przeszedł przed frontem szwadronu i skierował się, witany burzliwemi oklaskami, na plac pomnikowy i zajął przygotowane dla siebie miejsce naprzeciwko pomnika. Szwadron honorowy szwoleżerów wjechał wówczas na plac pomnikowy i otoczył półkolem pomnik. Połączone chóry śpiewacze rozpoczęły chóralny śpiew „Poloneza" A-dur w układzie Miinchheimera, poczem wstąpił na mównicę, przygotowaną obok pomnika, prezes komitetu budowy pomnika, b. premjer A. Ponikowski i w krótkich słowach obwieścił, iż pomnik zostaje odsłonięty i ofiarowany społeczeństwu polskiemu. W tej chwili zasłony, zakrywające pomnik, opadają i ks. kardynał Rakowski dokonywa symbolicznego poświęcenia pomnika. W tej samej chwili adjutanci p. Prezydenta Rzeczypospolitej składają pierwszy i jedyny w tej chwili wieniec laurowy, opleciony szarfą 0 kolorach państwowych. Na mównicy zjawił się tymczasem dyr. Skotnicki i wygłosił dłuższe przemówienie, charakteryzujące potężną i genjalną twórczość Chopina. Po nim przemówił ambasador francuski Laroche. W przemówieniu swem podkreślił on genjusz Chopinowski, który potęgą swoją 1 pochodzeniem związał tak serdecznie i silnie oba nasze zaprzyjaźnione narody. Następnie zjawił się na trybunie nadzwyczajny poseł i pełnomocny minister Italji Majoni, który odczytuje serdeczną pełną żarliwego uwielbienia depeszę italskiego Premjera Mussoliniego, składającego hołd Chopinowi. Następnie przemówił imieniem miasta prez. Baliński, poczem przedstawiciele Francji, dwaj wyżsi urzędnicy ambasady francuskiej, złożyli imieniem Francji wieniec. Jako ostatni przemówił imieniem muzyków polskich kompozytor Ludomir Różycki, który imieniem współczesnych muzyków polskich złożył hołd nieśmiertelnemu ich poprzednikowi i mistrzowi.

Po zakończeniu przemówienia Różyckiego zaczęły ku pomnikowi zbliżać się delegacje państw obcych, celem złożenia u stóp pomnika swych wieńców. Moment ten był jedną z najbardziej wzruszających i wzniosłych chwil święta. Powoli z majestatyczną powagą zbliżali się przedstawiciele obcych państw i narodów, by złożyć dzięki genjuszowi i potędze Chopina hołd nietylko jego wielkiej muzyce, ale ziemi polskiej, która go wydała i pieśni swoje w serce jego mu włożyła. Wieńce owe składali przedstawiciele w porządku alfabetycznym (wedle dyplomatycznych nazw francuskich), a więc przedstawiciele Francji, jako państwa najbliżej z nami zaprzyjaźnionego, potem Niemiec, Austrji, Belgji, Bułgarji, Danji, Hiszpanji, Estonji, Finlandji, Anglji, Grecji, Węgier, Italji, Japonji, Łotwy, Norwegji, Holandji, Rumunji, Jugosławji, Szwecji, Szwajcarji, Czechosłowacji, a wreszcie Z. S. S. R.

Publiczność biorąca udział w uroczystości manifestowała szczególnie gorąco w chwili składania wieńców niemieckiego, belgijskiego, hiszpańskiego, francuskiego, italskiego, jugosłowiańskiego i czeskiego. Zaznaczyć należy, że wieniec Czecho-

Słowacji składał osobiście nadzwyczajny poseł i pełnomocny minister tego rządu w Warszawie Flieder, wieniec zaś Niemiecki składał jeden z najwybitniejszych szopenistów świata prof. Weissman. Po złożeniu wieńców przez delegacje państw obcych zaczęli składać u stóp pomnika wieńce delegaci naszych zrzeszeń muzycznych i społecznych. Szczególną uwagę zwracał na siebie wieniec, złożony przez włościan z Żelazowej Woli, miejsca urodzenia Chojnna, oraz wieniec rolników łowickich i skierniewickich. Charakterystycznym też był wieniec, złożony przez rosyjskie emigranckie stowarzyszenia, istniejące w Polsce.

Ostatnią częścią uroczystości było odegranie przez orkiestrę filharmoniczną jednego z mazurków szopenowskich, poczem pan Prezydent Rzeczypospolitej po serdecznem pożegnaniu się z przedstawicielami Sejmu i Senatu, rządu i dyplomacji, oraz po odbyciu krótkiego cercie z dostojnikami, opuścił plac pomnikowy, żegnany entuzjastycznie przez tłumy, zgromadzone w Alejach Ujazdowskich. Uroczystość oficjalna została zakończona.

W tej samej jednakże chwili na plac przed pomnikiem wtargnęły olbrzymie tłumy publiczności i poczęły w niemym hołdzie z odkrytemi głowami okrążać pomnik wielkiego mistrza tonów.

Wrażenie uroczystości było nietylko imponujące, ale krzepiące serca i umysły. Była ona jedną:, z podnioślejszych momentów, jakie stolica odrodzonej Rzeczypospolitej dotychczas przeżyła.

Muzyka na kresach wschodnich

Jako przyczynek do pracy muzyków wojskowych pragnę podać do wiadomości kolegów kilka spostzeżeń z mego objazdu kresowych miasteczek, który odbyłem jako kapelmistrz grupy śpiewnej teatru „Reduta[11]. Jeszcze raz mogę z radością stwierdzić, że nasi kapelmistrze nie ograniczają się do swych obowiązków służbowych, lecz pracują wydatnie nad szerzeniem kultury muzycznej wśród społeczeństwa. A więc: w Grodnie powstało towarzystwo muzyczne, którego inicjatorami są oficerowie sztabu DOK. tak zasłużeni we wszelkich poczynaniach kulturalnych kpt. Kowalski i Perucki, kapelmistrze 76 pp. i 81 pp. por. Kopczyński i podpor. Łukaszewicz oraz kierownik muzyczny „Reduty[11] p. Dziewulski. Grodno posiada już symfoniczną orkiestrę, której podstawą są zespoły smyczkowe obu orkiestr pułkowych. Orkiestra ta dała już kilka koncertów o wysokiej wartości artystycznej, cieszących się dużem powodzeniem Obecnie powstaje szkoła muzyczna, której Grodno odczuwało dotkliwy brak. Wszystko za inicjatywą energicznym współudziałem wojska.

Z kolei wymienić należy Brześć nad Bugiem, gdzie mjr. Zygmuntowicz odbywa już próby ze świeżo zorganizowanym identycznie jak w Grodnie zespołem, również przy współudziale kolegi por. Rossego i oficerów DOK.

W najdrobniejszych miasteczkach, że wymienię Słonim lub Baranowicze widziałem afisze koncertów orkiestr wojskowych, gdyż warunki nie pozwalają tam na zorganizowanie zespołów symfonicznych. Miło mi było wyczytać na nich nazwiska kolegów kpt. Pyszkowskiego, Wiltosa i podpor. Kiernowicza.

W mem mieście garnizonowem — Wilnie orkiestra symfoniczna, jakkolwiek pracująca stale od lat kilkunastu nie mogłaby obejść się bez muzyków wojskowych, a i kapelmistrzowali tam koledzy kpt. Reszke, por. Salnicki i ja, wszyscy zjednując sobie pochlebne opinję prasy i publiczności.

Na zakończenie pozwalam sobie podziękować pp. Dcom pułków i kolegom kapelmistrzom, którzy tak serdecznie dopomagali naszej przyjezdnej operze. Stefan Śledziński kpt.

IDiejsce siecznego spoczynku Puccini ego'

Trzy miasta walczyły o zwłoki Pucciniego: Lucca, gdzie się urodził. Torre del Lago, gdzie Puccini długo żył i pracował, i Viareggio, gdzie w końcu zamieszkał i które bardzo ukochał. Wybrano ostatnią miejscowość, a rodzina jest przekonana, że działa w myśl życzeń zmarłego. Grobowiec miał się wznosić pierwotnie w ogrodzie willi, lecz porzucono tę myśl, gdyż pomnik, wykonany przez architekta Pilottiego okazał się za ogromny w stosunku do małego ogrodu a pozatem ma stanąć w pobliżu willi pomnik rzeźbiarza Bistolfbego. Zwłoki spoczną ostatecznie w willi samej, gdzie obok pracowni mistrza po usunięciu dwóch ścian urządzona zostanie kaplica grobowa. Pracownia pozostanie nietknięta tak jak ją porzucił Puccini. Na stole pozostaną listy jego obok okularów, na fortepianie papier z ostatniemi nutami do „Turandot". Kaplicę przyozdobią w stylu „quattrocenta" pierwsi artyści Włoch.

Obecnie donoszą, że oddawna zapowiedziane uroczyste przeprowadzenie i umieszczenie zwłok słynnego kompozytora, Giacome Pucciniego, w jego willi koło Torre del Lago, w której mistrz stworzył większą część swoich oper, odbyło się przy olbrzymim udziale ludności Trumnę przywieziono w specjalnym wagonie do Torre. Dworzec kolejowy był bogato przybrany, a goście przybyli ze wszystkich stron Włoch, oczekiwali na pociąg żałobny. Już na dworcu duchowieństwo pobłogosławiło trumnę, poczem młodzi ludzie wzięli ją na ramiona i ponieśli do karawanu.

Imponujący orszak żałobny popłynął przez ulice Torre del Lago. Ulice, któremi przeciągały śmiertelne szczątki kompozytora „Madame Rutterfly", „Cyganerji" i „Turadot[11], były zdobne w sztandary i przystrojone kwiatami.

Właściwa uroczystość rozpoczęła się w kościele. Wśród tłumu, który zebrał się przy katafalku, widziano Pietra Mascagniego, Leonarda Bistolfiego, Renata Simoniego, krewnych Pucciniego, siostrzenicę Mussoliniego Różę Manzini, dra Ambrosoli przedstawiciela teatru „La Scala[11] i wiele innych wybitnych osobistości. Trumnę ustawiono na katafalku, przy którym płonęło 80 świec. Po kościelnej ceremonji orkiestra odegrała utwór „Chryzantemy[11] oraz utwór Mendelssohna „Palestrini[11]. Jeszcze przed ukończeniem uroczystości kościelnej, część publiczności udała się na brzeg Arna do willi Pucciniego, aby tam wcześnie zdobyć miejsca. Pomimo, że deszcz lał strumieniami, tysiące ludzi czekało na ukazanie się orszaku żałobnego, prowadzonego przez liczny zastęp duchowieństwa, z arcybiskupem z Lucci.

Karawan ciągnęły cztery konie. Za karawanem z trumną jechał drugi, wiozący same wieńce. Przy wejściu do willi, ciągle wśród ulewnego deszczu, wygłoszono szereg przemówień. Dopiero potem kondukt wkroczył do wnętrza domu, w którego ścianach narodziły się nieśmiertelne postacie: „Madame Butterfly", „Mimi" i „Tosca". Niewiele tylko osób wybranych asystowało temu ostatniemu aktowi złożenia zwłok Pucciniego w miejscu wiecznego spoczynku.

Kaplica, w której umieszczono trumnę, znajduje się tuż obok pracowni mistrza, w której się dotychczas nic nie zmieniło. Przybyła tam tylko jedna nowa rzecz: pośmiertna maska Pucciniego. Kaplica grobowa zbudowana jest w stylu pierwszego renesansu. Katafalk, posadzka i sufit w kaplicy są zbudowane z marmuru, nadesłanego z różnych stron kraju, w przeróżnych barwach. Ściany sarkofagu zdobne są płaskorzeźbami. Jedna z tych płaskorzeźb w białym marmurze przedstawia alegoryczną postać Muzyki, opłakującą śmierć znakomitego kompozytora. Druga płaskorzeźba przedstawia Zmartwychwstanie Chrystusa. Na sarkofagu widnieją tylko dwa słowa:

„G i a c o m o Pudcini[11].

W sprawie muzycznych egzaminów podoficerskich.

Rozkazy M. S. Wojsk, przewidują na koniec pierwszego kwartału r. 1927 egzamina dla wszystkich podoficerów zawodowych orkiestrantów wojskowych. Zarządzenie samo w sobie bardzo dobre i celowe. Plany egzaminu i wymogi stawiane od kandydatów opracowane bardzo rzeczowo i oparte o głęboką znajomość stosunków, kryją w sobie w chwili bieżącej poważne i groźne dla istnienia i sprawnego funkcjonowania naszych orkiestr niebezpieczeństwo. Alarmy tego niebezpieczeństwa nadchodzą ze wszystkich stron. Okazuje się bowiem, że służący dotychczas podoficerowie zawodowi w wielu orkiestrach nie opanowali przepisanego do egzaminu materjału o tyle, by ze spokojem mogli oczekiwać wyników tego egzaminu, Nie czas wchodzić w to, jakie na to złożyły się okoliczności. Rozpatrywanie ich w tej chwili nie przyniosłoby żadnych dla sprawy korzyści — istoty bowiem rzeczy nie zmieni to, czy nieprzygotowanie się należyte do egzaminu przypiszemy brakowi dobrej woli pogłębienia wiadomości muzycznych przez ogół podoficerów, czy brakowi czasu na naukę, czy brakowi pedagogicznie uzdolnionego kierownika, czy wreszcie brakowi przystępnych podręczników, z których podoficer-samouk mógłby korzystać. Uprzytomnienie sobie tych okoliczności — nie zmniejszy powtarzam niebezpieczeństwa, które orkiestrom grozi. Niebezpieczeństwo polega na tem, że wielka liczba podoficerów zawodowych w tym właśnie roku służbę swoją kończy — a więc zdecydowana jest i bez szczególnego egzaminu szeregi orkiestr opuścić. I w tem kryje się tragedja niewdzięcznej pracy kierownika zespołu muzycznego w wojsku. Znam wypadek, że w jednym dniu jedną orkiestrę opuściło dziesięciu podoficerów zawodowych. Orkiestra. która przedtem należała do lepszych orkiestr — przestała momentalnie istnieć — bo kilkunastu uczniów i kilku pozostałych zawodowych nie mogło zastąpić tych co odeszli. A dziwnym zbiegiem okoliczności odeszli muzycy, bez których naprawdę orkiestra mogła być uważana za nieistniejącą. Nie wchodzę w przyczyny dla których ci podoficerowie odeszli — zwracam jednak uwagę na niemożliwość dalszego istnienia' tego stanu rzeczy, iż kilku podoficerów, którzy wystąpieniem swojem z wojska zniszczyli jedną orkiestrę — znaleźli po jakimś czasie możliwość powrotu do wojska w charakterze podoficerów zawodowych w innej orkiestrze. Taki stan rzeczy czyni wszelką pracę iluzoryczną i pozwala na snucie niezbyt pochlebnych wniosków o zawodowej solidarności odpowiedzialnych kierowników orkiestry. Wracam jednak do tematu. W chwili obecnej pod wrażeniem trudności wynikających przy egzaminach, do których — bądźmy szczerzy — prawie nikt kandydatów nie przygotował, ani oni sami się nie przygotowali a zwłaszcza wobec możliwości opuszczenia szeregów —■ może się zdarzyć, iż orkiestry nasze będą miały w swoim składzie samych tylko elewów. Cóż więc zrobić? Czy cofnąć zarządzenie, czy pozwolić, by zdrowe poglądy i przepisy egzaminu pozostały tylko papierowemi przepisami a komisje egzaminacyjne by „przez palce" patrzyły na nieuctwo? I jedno i drugie nie byłoby wskazanem. Już to dlatego, że naprawdę ogólny poziom wiadomości jest więcej niż niedostateczny, jużto dlatego, że na innem, znacznie wyższym poziomie stanęłyby orkiestry nasze, o ile egzamin byłby przeprowadzony z całą powagą i surowością. Jakaż więc pozostaje droga? Otóż trzebaby — zdaniem mojem - dać możność bezpowrotnego wyjścia z wojska tym, którzy sądzą, że umieją dość, a więc tym, którzy nad pogłębieniem swoich wiadomości pracować nie chcą — lecz z drugiej strony dać możność przygotowania się do egzaminu tym, którzy chcą być prawdziwymi muzykami, a więc po za umiejętnością technicznego opanowania instrumentu — chcą ogólną wiedzę muzyczną posiąść. Trzeba więc przesunąć termin egzaminów 0 dalszą, choćby roczną metę. Dla pozostałej jednak garstki urządzić obowiązkowe lekcje, systemem szkolnym prowadzone, oparte o ściśle opracowany plan z rozkładem materjału na miesiące, tygodnie, a nawet na poszczególne lekcje, a przedewszystkiem oparte o ściśle określoną metodę 1 system. To — zdaje mi się — jest jedynem wyjściem i jedyną możliwością uchylenia grożącego naszym orkiestrom niebezpieczeństwa.

Starożytne instrumenty muzyczne

Izraelici.

U Izraelitów była muzyka w bardzo Wysokiem poważaniu. Szczególnego znaczenia nabierała ona u Izraelitów przy służbie bożej. Prawdopodobnie większość instrumentów muzycznych wzięli Żydzi od Egipcjan. Harfa tylko dostała się do nich od Fenicjan. Wskazywałaby na to fenicka nazwa harfy: kinnor. Pozatem były harfy żydowskie mniejsze od egipskich i miały kształt trójkątny. Prócz harfy używali Żydzi z instrumentów strunowych : nebel (psalter). instrument czworoboczny z rezonatorem pod strunami. Lirę też znali Żydzi. A był to instrument już znacznie ulepszony. Na podstawie pism talmudycznych mówi się nawet o żydowskich instrumentach smyczkowych — co do tego jednak nic pewnego powiedzieć nie można. Z pomiędzy instrumentów dętych na pierwsze miejsce wybijają się używane w służbie w świątyni jerozolimskiej szofar i keren, kręcone rogi koźle. Proste trąby (chozozerot), flety (nekabim), małe flety (chalil) i ręczne bębny (tof) wzięli Żydzi od Egipcjan. Taksamo ich cymbały (telcelim) są egipskiego pochodzenia. Harmonji względnie wielogłosowości w naszem znaczeniu Żydzi nie znali. Silne w swojej obsadzie „orkiestry" przy pochodach tryumfalnych grały bez wątpienia w unizonie — a rytm akcentowały instrumenty perkussyjne.

Wykonywanie muzyki w świątyni od czasu przewiezienia tam arki przymierza powierzył król Dawid Lewitom. Oni to w czasie nabożeństw grali na kinnor i nebel a kapłani stojąc przed arką przymierza dęli w szofar i keren.

Nowa książka o Chopinie.

Zdzisław Jacliimecki: Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości. Kraków 1927. Nakładem i czcionkami Drukarni Narodowej. Str. 164.)

Twórczości Chopina poświęcił dr Jachimecki dłuższy rozdział w „Historji muzyki polskiej". Rozdział ten, oparty na gruntownej znajomości muzyki Chopinowskiej, napisany z polotem i głębokiem wniknięciem w ducha tej muzyki, mógł każdego czytelnika utwierdzić w przekonaniu, że nikt nie jest bardziej powołany do napisania monografji 0 Chopinie, jak dr Jachimecki. Że istotnie tak jest, dowiodła tego monografja, wydana właśnie teraz. Sam zewnętrzny wygląd książki budzi podziw; bez przesady jedna z najładniej wydanych ostatnio książek u nas! Tej wytwornej szacie zewnętrznej odpowiada godnie treść. Jest to praca o wyjątkowem znaczeniu w naszej literaturze krytycznej.

Po raz pierwszy bowiem pojawia się u nas książka, dająca naukowo ujętą syntezę twórczości Chopina. Do stworzenia tej syntezy doszedł dr Jachimecki drogą subtelnej analizy technicznej 1 psychologicznej i wydobył wszystkie wartości estetyczne Chopinowskiej sztuki. Na taki obraz stylu Chopinowskiego było dotąd w naszej literaturze jeszcze zawcześnie. Dzisiaj dopiero można wobec naszego społeczeństwa wystąpić z pracą, odzwierciedlającą historyczne stanowisko Chopina ze strony czysto muzycznej.

Dzisiaj bowiem jest dla nas Chopin nietylko wieszczem narodu z epoki niewoli, nietylko „rewolucjonistą", którego dzieła były „armatami ukrytemi wśród kwiatów", ale jest wielkim romantykiem, którego sztuka ma dla nas poza walorami uczuciowemi nie mniej wielkie walory estetyczne. Artyzm Chopina da się porównać jedynie z artyzmem muzyki Mozartowskiej.

Dawniejsza nasza literatura, poświęcona Chopinowi, starała się dostroić do natchnionego tonu jego muzyki i z konieczności popadała w patos i frazes niejednokrotnie beztreściwy. Dr Jachimecki znalazł się w tem szczęśliwem położeniu, że mógł uniknąć i patosu i frazesu, a natomiast dać rzecz esencjonalną, opartą na podstawach ścisłej metody. I w tem tkwi właśnie niezwykła wartość jego pracy! Rzeczowem ujęciem tematu i nadzwyczajną zwięzłością, a nadto głęboką analizą psychologiczną góruje ostatnia książka dr Jachimeckiego nad wszystkiemi dawniejszemi jego pracami. Czyta się ją z napiętą uwagą i pozostaje się pod działaniem entuzjazmu, który płynie ku czytelnikowi z każdego zdania autora, umiejącego jednak zawsze swój podziw i zapał pohamować tam, gdzie surowy krytycyzm tego wymaga.

Rozpatrzmy treść książki. Pierwszy rozdział, poświęcony biografji Chopina, służyć może za wzór plastycznego obrazu życia; autor podkreśla tylko momenty decydujące dla twórczości i szkicuję je kilkoma śmiałymi rzutami; z tych kilkudziesięciu stron, omawiających życie Chopina, dowiaduje się czytelnik więcej, aniżeli z całego tomu innych prac, poświęconych Chopinowi. Resztę książki wypełnia obraz twórczości, obejmujący analizę wszystkich kompozycyj, ułożonych według form kolejno od najwcześniejszych Polonezów, aż do Sonat, poczem daje autor mistrzowską syntezę stylu Chopinowskiego i omawia znaczenie sztuki Chopinowskiej w dziejach muzyki nowoczesnej. Układ według form był doskonałym pomysłem autora; ułatwia bowiem przejrzystością treści natychmiastową orjentację. Analiza poszczególnych kompozycyj wzorowa; skorzysta z niej nietylko fachowiec, który zdoła należycie ocenić, ile nowej i twórczej pracy dał tutaj dr Jachimecki, ale niemniej i każdy wielbiciel sztuki Chopinowskiej znajdzie tu mnóstwo pobudek i dużo zadowolenia estetycznego, choćby tylko ze samej wykwintnej formy ujęcia. Dr Jachimecki zużytkował wyniki dotychczasowych badań w literaturze Chopinowskiej i wzbogacił je i pogłębił mnóstwem szczegółów,a przedewszystkiem zajął wobec prac zagranicznych nader krytyczne stanowisko. Bezwzględnie uznając pozytywną wartość pracy czy to Niecksa, Hoesicha, czy zwłaszcza Leichtentritta, napiętnował dr Jachimecki dosadnie beztreściwość i jałowość niemal tego wszystkiego, co dała francuska literatura o Chopinie. 0-kazuje się z licznych, niezmiernie pożądanych cytatów, że nie wniosła ona nic pozytywnego; jest w niej tylko egzaltowany frazes, skłonność do poetyzowania, „literackość", która nie zbliża do Chopina, lecz przeciwnie oddala; większą szkodę przynosi jeszcze ten odłam literatury, który pod osłoną naukowego krytycyzmu wykazuje zupełny brak zrozumienia dla sztuki Chopinowskiej; dowodem tego sądy Winc. d'Indy'ego, któremu dr Jachimecki dał ciętą odprawę w książce swojej (str. 118—119).

Praca dra Jachimeckiego pojawia się w chwili, gdy w Warszawie odsłonięty zostanie pomnik Chopinowski; praca ta będzie godnem dopełnieniem uroczystości, pięknym aktem hołdu i równie trwałym pomnikiem wzniesionym ku czci Chopina.

Dr. Józef Reiss.

®f8&i WIEDZA MUZYCZNA ns

PowtórKa leKcji ósmej.

P. Jaki charakter mają gamy molowe? O. Gamy molowe mają charakter smętny. P. Czem różnią się gamy molowe od durowych? O. Gamy molowe mają inne rozmieszczenie półtonów. P. Ile mamy rodzajów gam molowych? O. Dwa: gamy molowe melodyjne i harmoniczne. P. Jaki stosunek zachodzi między gamami durowemi a molowemi? O. Każda gama molowa jest równoległą czyli odpowiednią jednej z gam durowych. Gamy odpowiednie stoją do siebie w stosunku pokrewieństwa pierwszego stopnia. P- Jak postępujesz, chcąc znaleźć dla danej gamy durowej jej odpowiednią molową? O. Od toniki gamy molowej biorę małą tercję w dół. Ta mała tercja dolna jest toniką odpowiedniej gamy molowej. P. Wy-

szukaj odpowiednie molowe dla G, A, Fis, B, Des, Ces! O. Dla G odpowiednia e, dla A — fis, dla Fis — dis, dla B — g, dla Des — b, dla Ces — as. P. Gdzie znajdują się półtony w gamie molowej melodyjnej? O. Między stopniem II a III i VII a VIII. P. Co powiesz o gamie molowej melodyjnej opadającej? O. Molowa melodyjna opadająca ma te same znaki jakie ma jej odpowiednia durowa. P. Nazwij tony gamy b moll melodyjnej do góry i w dół! O. Do góry: b c des es f g a b, w dół: b as ges f es des c b. P. Jak się nazywa odpowiednia durowa dla b-moll? O. Des-dur. P. Wymień wszystkie gamy molowe w porządku kwintowym, zaczynając od a! O. Kwintami w górę: a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, kwintami w dół: a, d, d, g, c, f, b, es, as.

LeKcja ósma.

Gamy molowe.

(Ciąg dalszy).

W poprzedniej lekcji poznaliśmy gamy molowe melodyjne. Zadaniem naszem dzisiaj jest poznać gamy molowe harmoniczne. Gamy molowe harmoniczne mają inaczej rozmieszczone półtony niż gamy molowe melodyjne. A mianowicie: w gamach molowych harmonicznych jest półton między stopniem II a III, V a VI, VII a VIII pomiędzy stopniem VI a VII jest zwiększona sekunda. Chcąc wyprowadzić gamę molową harmoniczną postępujemy w sposób następujący: wypisujemy od danej loniki ośm tonów np.:

a h c d e f g a
I II III IV V VI VII VIII

Wiemy, że między stopniem II a III, V a VI, VII a VIII ma być półton pomiędzy zaś VI a VII stopniem ma być zwiększona sekunda. Przekonuję się czy w wypisanej powyżej gamie zachodzi ten porządek półtonów: a h stopień I i II wielka sekunda — dobrze. H — c — mała sekunda, półton naturalny — stopień II i III ma być więc dobrze. C — d to wielka sekunda między stopniem III IV — dobrze. 1) — e to wielka sekunda między stopniem VI a V dobrze. E — ,f to półton naturalny czyli mała sekunda między stopniem V a VI — ma być więc dobrze. F — g to wielka sekunda między stopniem vl a VII. Między tymi stopniami w gamie molowej harmonicznej ma być sekunda zwiększona — trzeba więc ton g podwyższyć na gis. Teraz f — gis to sekunda zwiększona, która w tej gamie jest na swojem miejscu. Gis a to półton czyli mała sekunda między stopniem VII i VIII — tu jest ona na odpowiedniem miejscu — więc dobrze. Wynika z tego że gama a-moll harmoniczna tak będzie wyglądała:

a h c <1 c f gis a
I II III IV V VI VII VIII

Gama molowa harmoniczna opadającą (wdół) zachowuje te same znaki chromatyczne jakie wynikają z jej budowy w górę — czyli w opadającej gamie molowej harmonicznej nic się nie zmienia. I tem też się różni gama molowa harmoniczna od gamy molowej melodyjnej, Dla wprawy wyprowadźmy jeszcze jedną gamę molową harmoniczną. Np. od toniki g. Wypisuję w tym celu ośm tonów oilg do: g a h c d e f g
I II III IV V VI VII VIII

Co wiemo gamie molowej harmonicznej? Wiem, że ma mieć między stopniem II a III, V a VI, VII a VIII półton zaś między stopniem VI a VII zwiększoną sekundę. Badam, czy takjest: g a stopień I i II — sekunda wielka ma być a więc dobrze, a h stopień II i III sekunda wielka a ma być mała — obniżam h zapomocą bemola na b, b c — stopień III i IV sekunda wielka — ma być więc dobrze, c d stopień IV i V sekunda wielka — ma być więc dobrze, de— stopień V i VI — sekunda wielka a musi być mała — obniżam więc e zapomocą bemola na es, es f stopień VI i VII— sekunda wielka a ma być zwiększona — podwyższam więc f zapomocą krzyżyka na fis — es — fis to potrzebna w tem miejscu sekunda zwiększona. Fis g — stopień VII i VIII sekunda mała, która tu jest na swojem miejscu. Gama g-moll harmoniczna tak więc brzmi:

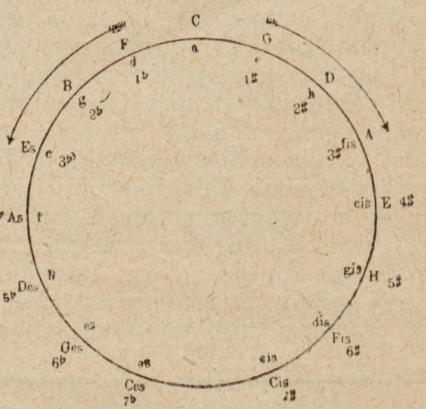
g a b c d es fis g
I II III IV V VI VII VIII

Oto wszystkie gamy molowe harmoniczne w porządku kwintowym:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	
a	h	c	d	e	f	gis	a	C
e	fis	g	a	h	c	dis	e	(i
h	cis	d	e	fis	g	ais	h	i)
fis	gis	a	h	cis	d	eis	fis	A
cis	dis	e	fis	gis	a	his	cis	E
gis	ais	h	cis	dis	e	fisis	gis	H
dis	eis	fis	gis	ais	h	cisis	dis	Fis
ais	his	cis	dis	eis	fis	gisis	ais	Cis
d	e	1	g	a	b	cis	d	F
g	a	b	c	d	es	fis	g	Ił
c	d	es	f	fS	as	h	c	Es
f	g	as	b	c	des	e	f	As
b	c	des	es	i	ges	a	b	Des
es	f	ges	as	b	ces	d	es	Ges
as	b	ces	des	es	fes	g	as	Ces

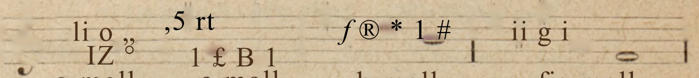
Z nauki o gamach durowych Wiemy, że gamy durowe następują po sobie w porządku kwintowym — to samo możemy powiedzieć o gamach molowych. W następująeem kole kwint są zebrane gamy durowe i odpowiednie molowe:

kolo kwint



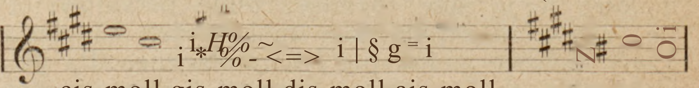
Prócz tego podaję Ci dla lepszego przeglądu wszystkie gamy durowe i odpowiednie molowe:

C-dur G-dur D-dur A-dur



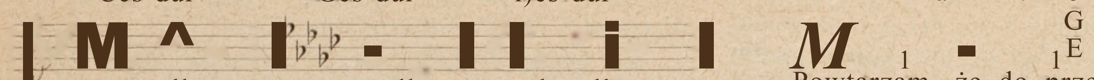
a-moll e-moll h-moll fis-moll

E-dur H-dur Fis-dur ('is-dur



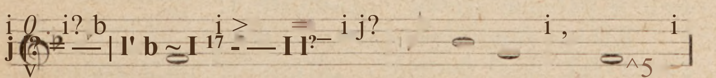
cis-moll gis-moll dis-moll ais-moll

Ces-dur Ges-dur Des-dur



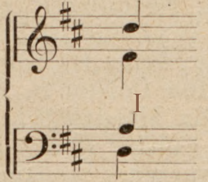
as-moll es-moll b-moll

As-dur Es-dur B-dur F-dur

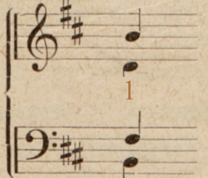


f-moll c-moll g-moll d-moll

Powyższe zestawienie wskazuje Ci, że są dwie gamy — jedna dur, druga moll, które mają te same znaki przykluczowe. Zapamiętaj sobie takie **dwie gamy, jedną dur a drogą moll, które mają te same znaki nazywamy gamami odpowiedniemi czyli równoległemi. Dwie gamy zaś, jedną dur a drugą moll, które ma ją różne znaki a tę samą tonikę nazy wamy gamami równoimiennemi** np. Fis-dur i fis-moll, C-dur i c-moll. Wiemy, że każdy utwór muzyczny jest napisany w jednej z gam (tonacyj). Jak jednak poznasz w jakiej tonacji jest dany utwór napisany — skoro te same znaki przykluczowe odnosić się mogą do dwu tonacyj równocześnie? Np. utwór mający dwa bemole przy kluczu może być w tonacji B-dur lub w g-moll. Jak więc podać nieomylnie tonację, w której ten utwór napisany? Do rozpoznania tonacji nie pomoże Ci **pierwszy ton utworu** — bo ten niekoniecznie musi być toniką — musisz więc popatrzeć na **ostatni ton utworu** względnie o ile kończy się kilkoma równocześnie brzmiącemi tonami — patrz na **ton najniższy** — ten zwykle bowiem jest toniką. Utwór mający przy kluczu dwa krzyżyki a takie zakończenie:



jest napewno w D-dur napisany — przy tych samych znakach przy kluczu, lecz o takiem zakończeniu :



jest napewno w h-moll.

Podany dzisiaj sposób rozpoznawania tonacji z wielu powodów niedostateczny — lepsze sposoby podam Ci przy nauce harmonji, do której już niedługo przystąpimy.

O pokrewieństwie gam durowych wiemy, że w pierwszym stopniu pokrewne są sobie gamy oddalone od siebie o kwintę w górę i o kwintę w dół. To samo odnosi się do gam molowych. Pokrewieństwo gam będzie stanowiło osobny przedmiot nauki przy nauce harmonji — na razie powiemy sobie, że chcąc znaleźć do jakiejś gamy jej pokrewne gamy w pierwszym stopniu pokrewieństwa do niej stojące biorę od niej jedną gamę o kwintę w górę, jedną gamę o kwintę w dół, następnie **jej** równoległą i **jej** równoimienną.

Np.: F ——► C ◄—— G
a
c

a ——► e ◄—— h
G
E

Powtarzam, że do przedmiotu tego przy nauce harmonji powrócimy — trzeba jednak już teraz wyuęzyć się tego dobrze a przedewszystkiem zrozumieć to należycie.

Pierwsze zadanie pisemne.

Temat!

I. Gamy durowe.

Napisz wszystko co wiesz o gamach durowych.

II. Odpowiedz na następujące pytania:

1) Jak powstaje ton?
2) Ilu tonów używamy w muzyce?
3) Na ile oktaw podzielono te tony?
4) Nazwij te oktawy.
5) Ile jest kluczy nutowych?
6) Nazwij je!
7) Jakich znaków chromatycznych używamy?
8) Ile znasz rodzajów gam?
9) Jak jest zbudowana gama durowa?
10) Jak są zbudowane gamy molowe?
11) Wypisz — zaczynając od C-dur — gamy durowe naprzód kwintami w górę a następnie w dół.
12) Jakie znaki przykluczowe ma G-dur, Fis-dur, Des-dur?
13) Nazwij wszystkie gamy durowe i ich odpowiednie molowe.
14) Napisz melodyjną g-moll — harmoniczną es-moll.
15) Podaj do f-moll jej w pierwszym stopniu pokrewne gamy.

III. Napisz następującą pieśń na cztery głosy: sopran, alt, tenor, bas tak, aby każdy głos otrzymał osobny dla siebie system linjowy i sobie odpowiedni klucz — a więc sopranowy, altowy, tenorowy i basowy.

Kiedy ranne wstają zorze.



WSKAZÓWKI.

Zadanie należy napisać na papierze kancelaryjnym. Z lewego boku każdej stronicy zostawiać margines szerokości 3 palców. Pisać czytelnie — atramentem. Najważniejszym warunkiem jest, aby uczący się pisał zadanie samodzielnie — bez pomocy czyjejkolwiek i bez pomocy książek. **Kto używa jakichkolwiek środków pomocniczych nie oszukuje nas lecz oszukuje samego siebie.**

Każde zadanie będzie sumiennie przeglądnięte i ocenione. Każdy z uczących się otrzymuje swoje zadanie z powrotem, aby mógł się przekonać czego jeszcze dobrze się nie nauczył, co musi powtórzyć względnie dokładnie na nowo przerobić.

Zadania będą oceniane według następującej skali:

1. bardzo dobrze
2. dobrze
3. dostatecznie
4. niedostatecznie.

Kto otrzyma za tę pierwszą pracę stopień niedostateczny niech się nie zniechęca — lecz braki swoje uzupełni. Przy zwrocie zadań z cenzurą niedostateczną załączymy drugi temat, który należy opracować w przeciągu miesiąca i zwrócić nam do ponownej oceny.

Prosimy wszystkich o szczerość a więc o to, by nikt nie uciekał się do żadnej pomocy, lecz pisał zadanie z głowy. W ten sposób sam się przekona po naszej ocenie co mu w jego dotychczasowej wiedzy brakuje a i ocena nasza będzie zupełnie przez to sprawiedliwa.

Zadania nadsyłać do 15 stycznia 1927.

W drugiem półroczu damy dwa zadania. W lipcu wydamy roczne świadectwa, o ważność tych świadectw robimy starania.

WarunKi.

Zadanie przysłać listem odpowiednio opłaco. nym (do 20 gramów 20 gr., ponad 20 gr. 40 gr.) dołączyć do zadania kopertę zaopatrzoną swoim adresem i odpowiednim znaczkiem.

Za ocenę zadania przesłać załączonym blankietem P. K. O. 208.081 50 groszy na odwrotnej blankietu stronie, przeznaczonej do korespondencji napisać słówko: Zadanie 1.

Ktoby równocześnie prenumeratę za „Muzyka" przesyłał musi dopisać: „prenumerata i zadanie".

Na osobnym arkuszu załączyć należy do zadania następujące dane, odnoszące się do osoby uczącego się:

1. Imię i' Nazwisko
2. Miejsce i data urodzenia
3. Ukończone szkoły
4. Jakie ma studja muzyczne
5. Stopień wojskowy
6. Czy zamierza muzyce poświęcić się zawodowo?
7. Na jakim instrumencie gra?
8. Czy chciałby uczęszczać do szkoły muzycznej?
9. Ile zł miesięcznie mógłby na naukę poświęcić?

Termin nadsyłania prac upływa dnia 15 stycznia 1927 r.

Do pracy więc! Wytęż siły — pracuj nad sobą dla dobra swego, dla dobra rodziny, dla chwały naszej wielkiej Ojczyzny ! Czekamy Waszych prac!

Szczęść Boże!

KroniKa muzyczna

Śpiewnik żołnier sKi Korpusu X.

Przez wydanie „Śpiewnika Korpusu X" pragnął Komitet nietylko uzyskać dochód, ale w myśl intencji autora (który tę pracę podjął bezinteresownie), chciał stworzyć podstawę do rozwoju polskiego śpiewnika żołnierskiego w okresie pokojowym. Śpiewnik ten wyróżnia się zatem dodatnio od wielu dotychczasowych tak w doborze śpiewek, jak i układzie celowym, a mianowicie:

Część I obejmuje pieśni poważne (roty, hymny i marsze uroczyste). W części II są piosenki oryginalne, lub umyślnie skomponowane dla każdej bez wyjątku formacji wojskowej Korpusu X, z dodaniem piosenki lotników i marynarzy. Na III część składają się piosenki ogólne, których humor, chociaż nieskrępowany, utrzymany jest w granicach, nie dających powodu do zatykania uszu przez, „cywilów".

Śpiewnik dzieli się na wydanie z nutami na fortepjan po 5 zł i wydanie bez nut po 80 gr, przeznaczone dla szerszego ogółu. W opracowaniu części nutowej brali udział opiócz autora wszyscy kapelmistrze Korpusu X.

Byłoby bardzo pożądanem, aby to jedyne w swoim rodzaju wydawnictwo znalazło we wszystkich korpusach rozpowszechnienie. Nadmieniamy, że autor, W. Jeziorski, jest — zdaje się — jedynym kompozytorem i zbieraczem pieśni ludowych i żołnierskich w Polsce, traktującym tę kwestję nie z punktu zarobku, lecz z prawdziwego zamiłowania. Dotychczas wyszły następujące jego prace: „Śpiewnik Narodowy" (Cieszyn,Księgarnia Polska, 1912. Wydanie I i,Polska Ostrawa 1913, Macierz Szkolna, wydanie II), Śpiewnik Żołnierski" (Cieszyn, Księgarnia Polska B. Kotuli, 1915). Śpiewnik Wojenny Dla Młodzieży" (tamże, rok 1916), „Nowy Śpiewnik Polski" (Nakład Nacz. Komitetu Naród. 1917), „Śpiewnik i Śpiewki Żołnierskie" (Cieszyn, Księgarnia B. Kotuli 1919), „Nasze Spiewy" (Przemyśl, Książnica Naukowa 1926).

Zamówienia należy kierować pod adresem Komitetu, Przemyśl, ul. Mickiewicza, biuro Wydziału Powiatowego.

Uroczystości szopenowskie Zagranicą.

P. A. T. donosi o uroczystościach chopinowskich zagranicą dalsze szczegóły:

Konsulat polski w Dynaburgu urządził wieczór ku czci Chopina, na którym konsul Swierzbiński wygłosił odczyt, a dział koncertowy wykonał znany pianista Pastuchów.

W Nizzy, dzięki inicjatywie polskiego konsula Corniglion Molignier odbył się recital szopenowski w wykonaniu prof. Tedlewskiego, poprzedzony odczytem o twórczości Szopena, poczerń konsul wraz z małżonką podejmowali w salonach hotelu „Negresco" kolonję polską, przedstawicieli władz i gości ze sfer francuskich.

Staraniem polskiej agencji konsularnej w Koszycach odbył się odczyt o Szopenie. W uroczystości wzięła udział miejscowa kolonja polska oraz przyjaciele Polski. W najbliższych dniach odbędzie się koncert ku czci Szopena.

W Domu polskim w Czerniowcach odbył się uroczysty wieczór ku uczczeniu pamięci Szo-

pena. Na program złożyły się prelekcja Karola Schwanna, urzędnika konsulatu i muzyka pianistki Adeli Sąsiedzkiej.

Obchód szopenowski odbył się Zurychu, na którym obecny był poseł polski w Bernie p. Modzelewski, przedstawiciele władz miejscowych, rektor i profesorowie uniwersytetu i politechniki, konsulowie obcych państw, przedstawiciele prasy, towarzystw muzycznych, członkowie szeregu stowarzyszeń i licznie zebrana kolonja polska. Słowo wstępne wygłoszone do zebranych przez konsula p.. Czaplickiego w języku francuskim i polskim, zostało przyjęte gorącemi oklaskami. Następnie docent dr. Gysi wygłosił o Szopenie odczyt, który wzbudził wielkie zainteresowanie. Wreszcie utwory Szopena wykonane przez artystę p. Czesława Marka doznały entuzjastycznego przyjęcia. Następnie odbyło się przyjęcie, wydane na cześć gości cudzoziemskich. Wszyscy bez wyjątku wyrazili swój zachwyt organizatorom obchodu, a poseł Modzelewski w pięknem przemówieniu wyraził uznanie p. konsulowi i jego małżonce oraz organizatorom obchodu i koncertantom za piękną uroczystość, która pozostawi niezatarte wspomnienie w pamięci wszystkich obecnych.

W Genewie staraniem delegacji polskiej odbędzie się recital fortepjanowy p. Morstinówny, poprzedzony konferencją p. Henryka O pi e liski e g o.

Szereg dzienników Szwajcarskich ogłosił artykuły o Szopenie i o jego twórczości, zamieszczając równocześnie zdjęcie z nowowzniesionego w Warszawie pomnika Szopena, dłuta Szymanowskiego. Szereg audycyj muzycznych jest obecnie w stadjum przygotowań, a m. i. w Lozannie i we Fryburgu.

Ministerstwo spraw zagranicznych otrzymało od królewskiej Akademji Muzycznej w Sztokholmie depeszę, w której Akademja królewska w związku z uroczystością odsłonięcia pomnika Fryderyka Szopena składa hołd znakomitemu synowi Polski, jednemu z największych genjuszów muzyki.

Nowa opera włosKa.

Umberto Giordano, jeden z młodszych, a głośnych już kompozytorów włoskich, wykończył obecnie nową operę, która p. t. „Król" wystawiona będzie po raz pierwszy w medjolańskim teatrze „La Scala". „Król" z XVII stulecia jest w tej operze postacią fantastyczną, a libretto jest nadzwyczaj piękne i interesujące. Będzie to opera komiczna, w której komizm nie jest tylko epizodem, a wobec tego pod względem stylu i techniki będzie to zupełna w dziedzinie twórczości kompozytorskiej nowość.

Kalendarzyk muzyczny

Grudzień
od 16 do 31.

Dnia 16 grudnia 1770 r. w Bonn urodził się Ludwik van Beethoven, genjusz muzyczny. Z okazji przypadającej w marcu 1927 r. 1O0-letniej rocznicy jego śmierci w „Muzyku" z marca 1927 r. napiszemy wiele o tym kompozytorze. Zmarł 1827 r.

Tegoż dnia 1775 r. w Roneu urodził się kompozytor francuski Adrien Boiedlieu. Z uwertur do jego oper grają wojskowe orkiestry z powodzeniem: „Kalif z Bagdadu", „Biała Dama". Pisał przeważnie opery. Zmarł 1834 r.

Tegoż dnia 1861 r. zmarł w posiadłości Orłów koło Lwowa Karol Lipiński, nasz skrzypek, rywal^ Paganiniego. Z jego 4 koncertów skrzypcowych, koncert op. 21 d-moll (koncert wojskowy) i dziś bywa grywany. Prócz koncertów napisał: capriccia, ronda, polonezy, warjację, fantazję na skrzypce solo i jedno trio, jedną operę „Syrena" i wydał pieśni ludowe w 2 tomach.

Tegoż dnia 1921 r. zmarł w Algierze Camille Saint-Saëns (patrz „Muz. Wojsk. Nr. 6).

Dnia 18 grudnia 1737 r. w Cremonie zmarł Antonio Stradivarius, największy mistrz-budowniczy skrzypiec. Był uczniem Nicola Amatbego (patrz Muz. Wojsk. Nr. 10).

Tegoż dnia 1786 r. w Eutin (Oldenburg) urodził się kompozytor niemiecki Karol Marja Weber. Komponował opery („Oberon", „Wolny strzelec", „Preziosa Euryanthe"), pieśni i utwory fortepianowe i orkiestralne. K. M. Weber należy do romantyków — zmarł 1826 r.

Tegoż dnia 1918 r. zmarł we Lwowie kompozytor polski Henryk Jarecki (patrz Muz. Wpjsk.) Nr. 10).

Dnia 19 grudnia 1818 r. w Bagueres de Bigore urodził się Karol Dancla, francuski skrzypek. (Patrz Muz. Wojsk. Nr. 8).

Tegoż dnia 1882 r. w Częstochowie urodził się nasz słynny skrzypek Bronisław Hubermann. Niedawno koncertował we Wiedniu i Berlinie, odnosząc wielkie sukcesy, o czem pisaliśmy w kronice.

Dnia 23 grudnia 1855 r. w Warszawie urodził się Edward Reszke, sławny swego czasu śpiewak polski (basista). Zmarł w r. 1917.

Tegoż dnia 1858 r. w Lucca urodził się Giacomo Puccini (patrz „Muz. Wojsk." Nr. 9 i dzisiejsza notatka o jego grobowcu).

Odpowiedzi RedaKcji

P. J. Swirski, Dunajów. 1'rzekaz otrzymaliśmy, niestety, poprzednie numery bezpowrotnie wyczerpane!

P. Por. Mateczek, Katowice. „Informator" wysłany — prosimy o pamięć. Cześć!

P. Dul, 80 p. p. Wysłane stosownie do życzenia za zaliczką. Pieniądze zwrócimy.

P. Stochla. 21 -p. ul. Prenumerata wpisana według życzenia. Pozdrowienia!

P. 15. Beczulka, Warszawa. Zapisano stosownie do życzenia. Prosimy o pamięć. Cześć!

P. A. F. w L. Za słowa uznania dziękujemy. Spodziewamy się, że podobnie, jak Sz. Panu tak i wszystkim odbiorcom podoba się nasz „Informator", fest to naprawdę książeczka potrzebna orkiestrantowi każdemu, który chce znać wszystkie swoje prawa i obowiązki. W sprawie poruszonej osobny list piszemy. Cześć!

I*. J. Sibik, 7 p. p. Wysyłamy chętnie „Informatora". Przy odbiorze 30 egzemplarzy rozdzielimy chętnie na dwie wpłaty po 30 zł. Spieszyć z zamówieniem! Zapasy na wyczerpaniu.

P. Kisiel, 5 p p. i Krysztofik. 9 p. p. Czy nagrody otrzymaliście Panowie? Prosimy o wiadomość. — Zagadkę z braku miejsca umieścimy w nr. 1 z r. 1927.

I*. W. J. Szkoły tambourmajorów nie ma. Robimy jednak starania, aby nam pozwolono taką szkołę otworzyć.

I'. Gor. Gór. Wad. O ile nam wiadomo wszyscy bez wyjątku egzaminowi poddać się muszą. Spodziewane są jednak w tej sprawie nowe rozkazy.

Posad poszuKują

Leon Ingielewicz, waltornista, lat 22, rei. rzyn.-kat., nar. polskiej, poprzednio w 5 p. p. Leg., reflektuje na etatowego (kapitulanta). — Adres: Wilno Antokol ul. 3-cia Wałowa Nr. 5-2.

Wolne posady

Orkiestra 39 p. p. poszukuje na etat podoficera zawodowego:

I klarnecistę (solistę),
1 skrzypka (solistę i dyrygenta),
1 wiolonczelistę (baryton),
1 kontrabasistę (bas 1-szy albo 2-gi),
1 pianistę.

Reflektuje się na siły pierwszorzędne.

Zgłoszenia przyjmuje ppor. kapelm. W. Sosnowiec, 39 j). p. Jarosław.

„Do orkiestry 21 pp. potrzebni są muzycy na etat podoficerów zawodowych:

1 zastępca kapelmistrza (muzykalny i inteligentny)
1 sKrzypeK aonry
1 kornecista solista
1 tenorzysta
1 klarnecista 15 solista.

Zgłoszenia do kap. 21 pp. Cytadela Warszawa

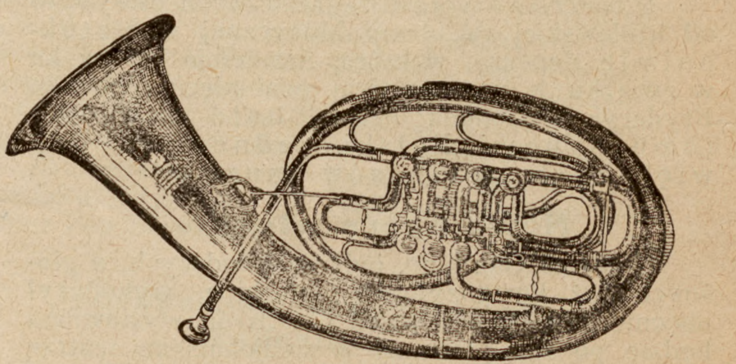
Czasopisma muzyczne

„Przegląd Muzyczny[14]. Treść Nr. 10: Pomnik Chopina. Ze świata tonów. Z dziejów Pomnika Chopina w Warszawie. Kronika. Wiadomości bieżące. Kronika chóralna. Pisma. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. Od redakcji.

„Hosanna[44] miesięcznik poświęcony sprawom muzyki kościelnej i religijnej z dodatkiem nutowym. Odpowiedzialny redaktor ks. Wojciech Orzech. Redakcja: Tarnów, ul. Lipowa 21. Konto P. K. O. Kraków 406.421. — Warunki prenumeraty: Abonament za listopad i grudzień 1922 roku, wynosi wraz z Dodatkiem nutowym 2 złote. Treść numeru 1: „Hosanna"! — Św. Cecylia. — Cel główny śpiewu liturgicznego. — Jak zorganizować chór mieszany z głosami chłopięcemi? „Błękitne rozwińmy sztandary[14]. — Kiedyż nareszcie? (w sprawie śpiewników szkolnych.) — Organy elektryczne. — Nasz stosunek do śpiewu i muzyki kościelnej. Recenzje. — Nadesłane. — Odpowiedzi redakcji. Dodatek nutowy: I. Odpowiedzi mszalne. II. Pieśń do Najśw. Marji Panny (na 1, 2 głosy z organem — lub 4 głosy mieszane).

Miesięcznik „Hosanna[4]' wydany bardzo starannie pod względem wyglądu zewnętrznego, w treści swojej porusza kwestje ściśle związane z muzyką i śpiewem w naszym kościele rzymsko-katolickim, opierając się o wydane w tym względzie przepisy i prawa Władz kościelnych. — Nowemu czasopismu, które jako jedyne w Polsce tej sprawie wyłącznie poświęcone, życzymy szczerze rozwoju i osiągnięcia celów sobie postawionych.

Czytajcie MuzyKa WojsKowego!



Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).